

## GRONDBEGIPPEN DER NIEUWE BEELDENDE KUNST

door

THEO VAN DOESBURG.

---

### *Inleiding.*

Van de vele verwijten gericht tot de moderne kunstenaars is wel een der voornaamste, dat zij zich met het woord tot het publiek richten. Zij, die den kunstenaars deze verwijten doen, vergeten, ten eerste: dat in de verhouding van Kunstenaar tot Samenleving een verschuiving heeft plaats gehad en wel een in de richting van het maatschappelijk bewustzijn, ten tweede: dat het schrijven of spreken der moderne kunstenaars over hun eigen vak het zeer natuurlijk gevolg is der algemeen heerschende misverstanden van den leek ten opzichte der nieuwe kunstopenbaringen. Waar de werken nog buiten de bewustzijnsgrens van den tijdgenoot liggen, daar is het juist deze, die den makers dier werken om voorlichting vraagt. Omdat deze vraag, hetzij dan spottend of in ernst, gesteld werd, werden de kunstenaars wel genoodzaakt het schrijven over hun vak, evenals dat vak zelf, tot een gewetenskwestie te maken. Hierdoor ontstond het misverstand, dat de moderne kunstenaars te veel theoretici zouden zijn en dat zij hun werken, uit a priori aangenomen theorieën opbouwen. In werkelijkheid is het juist andersom : de theorie ontstond als noodwendig gevolg der beeldende arbeid.

„Jede Theorie steht hinter der Kunst. Sie ist stets nur ein Vergleichen aus den Erfahrungen, die Kunst aber ein Gleichnis aus dem Nichtzuerfahrenden”. (Herwarth Walden).

Het kon dus niet anders of de kunstenaars stelden aan hun theoretischen arbeid dezelfde eischen als aan hun kunst, n.l. die van exactheid. Hierdoor kreeg hun betoog een technisch-wijsgeerig karakter.

Hoewel dit op zich zelf een niet te onderschatten verdienste is, heeft het 't nadeel, dat de leek tegenover dezen betoogtrant in dezelfde verhouding komt te staan als tegenover de kunstwerken, d.w.z. dat, zoowel kunstwerk als de toelichting betreffende het kunstwerk, onverstaanbaar voor hem zijn. Hierdoor mist deze toelichting haar practisch doel, n.l.: het kunstwerk verstaanbaar en de toeschouwer daarvoor vatbaar te maken.

De oorzaak van het niet-begrijpen der moderne beeldende kunst ligt dus, zoowel bij den kunstenaar-voorlichter als bij den toeschouwer.

Bij den toeschouwer, omdat Kunst een van die dingen is, waarmede hij zich maar enkele

oogenblikken daags bezighoudt en omdat hij zich a priori op het standpunt plaatst, dat Kunst datgene is wat hem ont- inplaats van inspanning moet geven.

Bij den voorlichter-kunstenaar, omdat deze zich slechts enkele oogenblikken daags met iets anders dan Kunst bezig houdt én omdat hij a priori aanneemt, dat niet hij tot het publiek moet afdalen (wat natuurlijk, wat het scheppen van zijn werk betreft, onnoodig en zelfs onmogelijk is) maar, dat het publiek maar tot zijn hoogte moet opklimmen.

Maar hoe zal de leek zich tot het niveau van den kunstenaar, of wat deze maakt, verheffen, indien de kunstenaar hem daarin niet behulpzaam is, m.a.w. indien de kunstenaar den leek niet leert zien, hooren en begrijpen wat hij maakt.

Het publiek heeft zijn gedachten- en omgevingswereld en de kunstenaar heeft de zijne. Beide verschillen zóóveel van elkaar, dat het onmogelijk is, uit de gedachten- en omgevingswereld van den één in die van den ander over te stappen.

De kunstenaar spreekt uit zijn gedachten- en omgevingswereld in woorden en gedachtenbeelden, die voor hem zeer gewoon zijn, aangezien ze deel uitmaken van de wereld waarin hij past en waardoor hij wordt bepaald. Het publiek heeft echter een geheel andere gedachten- en omgevingswereld en de woorden waarmee het zijn begrippen uitdrukt karakteriseeren zijn wereld volkomen.

Het spreekt vanzelf, dat de waarnemingen van menschen, die ieder een andere gedachten- en omgevingswereld hebben, ook noodzakelijk verschillen moeten. Vergelijkingen op dit punt zullen wij ter gelegener tijd aanvoeren. Voorloopig zullen wij ons bepalen tot een woord.

Een modern beeldend kunstenaar bezigt het woord: ruimtebeelding om hiermede aan het zien van zijn werk door den toeschouwer, eenigszins tegemoet te komen. Voor den beeldenden kunstenaar is dit een zeer gewone uitdrukking. Hij, die er zijn vak van gemaakt heeft ruimte te beelden en met deze handeling als 't ware is samengegroeid, vindt dezen term even gewoon als de chirurg het woord: fractuur. De leek heeft van „ruimte” en „beelding” echter geheel andere begrippen. In het beste geval zal ruimte hem doen denken aan verschiët of aan een meetbare oppervlakte. „Beelding” zal hem aan een onbepaalde voorstelling of een afbeelding herinneren. Dus de vereeniging dezer twee woorden: ruimtebeelding, aan de afbeelding van iets in een verschiët door de hulpmiddelen der perspectief, zooals dat door alle schilders vóór dezen tijd gedaan werd.

Voor den (modern) beeldenden kunstenaar is „ruimte” echter niet een meetbare, begrensde oppervlakte, maar het begrip van uitbreiding uitgedrukt door het één (b.v. 'n lijn, 'n kleur) tot het ander (b.v. het beeldingsvlak). Dit begrip van uitbreiding of ruimte is de fundamenteele voorwaarde voor alle beeldende kunst. Vandaar dat de beeldende kunstenaar hiervan een grondig begrip zal hebben. Ook is ruimte voor hem een zekere spanning, die in het werk ontstaat door verstrakking van de vormen, vlakken of lijnen.

„Beelding” is voor hem, zeer bepaalde uitdrukking van een vorm of kleur ten opzichte der ruimte en een anderen vorm of kleur.

Zooals we zien loopen deze twee opvattingen van één woord nogal zeer uiteen. Wanneer er dus tusschen leek en kunstenaar een zoo groot en essentieel verschil bestaat betreffende één woord, mist de leek ook elk houvast om langs de ladder der kunsttermen tot het kunstwerk op te klimmen.

Het is niet alleen zoo gesteld met den leek, maar zelfs met hen, die zich op de een of andere manier met beeldende kunst bezig houden.

Was een verkeerd of niet begrijpen der terminologie der beeldende kunst, de eenige oorzaak van het verkeerd of niet begrijpen der beeldende kunst zelve, dan was deze oorzaak wellicht weg te nemen, doch er zijn nog meerdere oorzaken, die de zaak bemoeilijken.

Een andere oorzaak moet gezocht worden in het feit, dat, aangezien de oude begrippen omtrent de beeldende kunst overwonnen en niet meer geldend zijn, er nieuwe, elementaire begrippen, zoo men wil: nieuwe dogma's noodig zijn, met welke het den leek gemakkelijker wordt zijn gezichtspunt te vernieuwen en zijn besef omtrent beeldende kunst te zuiveren of geheel te herstellen.

Zooals het in de geneeskunde niet meer gebruikelijk is Spaansche vliegen of aderlatingen toe te passen, zoo is het in de schilderkunst ook onmogelijk geworden een stelling van Vitruvius vol te houden. Vitruvius zegt in het zesde Boek van zijn werk over Bouwkunst:

„Een schilderstuk is de afbeelding van wat is of wat kan zijn, zooals van een mensch, van een gebouw, van een schip en van andere zaken, waaraan of aan wier vastomgrensde lichaamsvormen de voorbeelden ter gelijkenis worden ontbeend”.

Volgens de ervaringen, die ik heb opgedaan, kunnen wij vrijwel als zeker aannemen, dat bij de meeste menschen, zoowel leeken als kunstenaars, deze opvatting nog geldend is. Hoewel er tal van goede artikelen en boeken [1], de nieuwe beeldende kunst betreffend, geschreven zijn, spreekt het vanzelf, dat, waar een opvatting nog zoo primitief is, deze absoluut een goede uitwerking moeten missen. Al deze verhandelingen hebben een sterk individueel karakter. Dit komt, omdat zij hun ontstaan danken aan de persoonlijke opvatting van het nieuwe in de beeldende kunst. Als product van een speciale gedachten- en gevoelswereld ten opzichte eener algemeene overtuiging zijn deze geschriften dus weinig doelmatig. In plaats van een persoonlijke opvatting der verschillende uitdrukkingsvormen der nieuwe beeldende kunst, kan slechts een samenvatting van haar wezen doeltreffend zijn.

Een der voornaamste verschilpunten met de oudere kunstopvattingen is, dat volgens de nieuwe kunstopvatting de persoonlijkheid van den kunstenaar niet op den voorgrond treedt. De nieuwe beelding der aesthetische idee is het resultaat van een algemeen stijlbewustzijn.

Mijn dagelijksche omgang met zeer ernstige moderne werkers, heeft mijn vertrouwen versterkt, dat het niemand van hen er om te doen is hun persoonlijkheid op den voorgrond te dringen, evenmin iemand hun werken of opvattingen op te dringen. Het is er hun slechts om te doen hun werk zoo zuiver mogelijk te maken en door hun geschriften een toenadering tot het publiek te bewerken, om zodoende een betere verhouding te scheppen tusschen Kunstenaar en Samenleving.

Dat dit niet zonder groote moeilijkheden gaat, spreekt vanzelf, doch deze zouden niet onoverkomelijk zijn. Er is echter nog een derde oorzaak, waardoor het den kunstenaar onmogelijk gemaakt wordt zich rechtstreeks met zijn werk of indirect met zijn verklaring betreffende dit werk, tot het publiek te richten.

Deze derde oorzaak is de openbare kunstkritiek. Deze openbare kunstkritiek is samengesteld uit de zeer vluchtige, persoonlijke indrukken van enkele, meest onintelligente leeken, die van schilderkunst of 'n geheel verouderd of een zeer vaag, onbepaald-modern begrip hebben. Wat deze kritiek mist is methode. Waar elke methode van beoordeeling van kunstwerken ontbreekt en het publiek met de persoonlijke indrukken van meneer A. of B. weinig gebaat is, kan het niet anders of het publiek moet omtrent de beteekenis der beeldende kunst van dezen tijd in de war geraken.

Reeds eerder heb ik deze manier om kunstwerken in het openbaar te bespreken in plaats van te

verklaren, afgekeurd en de menschen die dit bedrijf uitoefenen: leekencritici genoemd, niet om hen ook maar eenigszins te kwetsen, maar om hun verhouding tot de kunst en het publiek volkomen naar waarheid te karakteriseeren.

De reden, waarom deze soort besprekingen van kunstwerken in het openbaar afkeuring verdienen, schuilt nog niet zoo zeer in het feit, dat men er aan gewend is geraakt meer de makers dan hun werken tot onderwerp te nemen, maar wel voornamelijk hierin, dat aan bijna al deze soort besprekingen elk elementair begrip van beelden en kunst, en daardoor elke methode van beoordeeling, vreemd is.

De moderne kunstenaar duldt geen tusschenpersonen. Hij wil zich rechtstreeks met zijn werk tot het publiek richten en indien dit hem niet begrijpt zoo ligt het op zijn weg hiervan een verklaring te geven.

De oorzaak waardoor het publiek omtrent de nieuwe uitingen der Beeldende kunst op een dwaalspoor is, ligt dus grootendeels in de onvakkundige of leekenkritiek, welke door middel van haar onjuiste inlichtinggen de beeldende kunst betreffend, het onbevangen zien en ervaren van kunstwerken verduisterd heeft.

Ik geloof te mogen aannemen, dat er maar één middel is om te trachten datgene, wat de openbare kunstkritiek door onkunde, veroordeel en laatdunkendheid bedorven heeft te herstellen: n.l. door de algemeene, elementaire grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst onder den aandacht van het publiek te brengen.

Met dit doel stelde ik de hier volgende hoofdstukken samen, waarvan ik hoop, dat ze zullen bijdragen tot een beter inzicht betreffende de exacte beelding van den nieuwen tijd.

## I. HET WEZEN DER BEELDENDE KUNST.

§ 1. Het leven drukt zich uit in het ons omringende. Al wat leeft heeft een bewuste of onbewuste ervaring hiervan.

Door verschillende wijsgeeren en biologen (Descartes, Darwin, Kant, Von Uexküll e.a.) is door proefnemingen het bewijs geleverd, dat, naarmate een wezen hooger staat op den trap der organismen deze ervaring bewuster, naarmate het lager staat op dien trap, onbewuster zal zijn. Zoo spreekt men ten opzichte van deze levenservaring bij de lagere organismen, uitsluitend van instinct, bij de hogere organismen als den mensch ook van verstand, rede en geest.

Jean Jacques Rousseau heeft aangetoond (in de Emile), dat deze ervaring een bepaalde ontwikkeling ondergaat en naarmate het kind meer rijpt tot mensch de ervaringsontwikkeling daarmede gelijken tred houdt.

Voorbeeld I.

Een kind, dat nog geen ervaring van de ruimte heeft, zal naar vër verwijderde voorwerpen, zelfs naar de maan grijpen. Zoodra het kind echter ruimte ervaart, b.v. door te loopen, zal het tot de ervaring komen, dat zekere voorwerpen dichtbij, andere veraf zijn. Zoo zal het kind het „dichtbij” en het „veraf” der voorwerpen en daardoor de ruimte ten opzichte van zichzelf ervaren.

§ 2. Bewust of onbewust maakt elk wezen zich zijn levenservaringen ten nutte.

Zij zijn dus doelmatig, en naarmate deze doelmatigheid meer betrekking heeft op de stoffelijke

levensvoorwaarden, stellen zij het individu instaat op zijn omgeving te reageeren en zich (stoffelijk) te handhaven en te ontwikkelen. Het spreekt vanzelf, dat deze primitieve ervaringen uitsluitend zintuigelijk zijn.

Ook de primitieve mensch maakte van deze ervaringen een practisch gebruik. Naarmate de praktische levensvoorwaarden meer en meer overwonnen worden, begint zijn eertijds uitsluitend zintuigelijke aandacht zich te verdiepen.

Uit deze verdiepte levensaandacht ontstaat een meer verdiepte levenservaring: een psychische [2].

Zoodra het individu, door de veelvuldige ervaringen instaat is deze van elkaar te onderscheiden, met elkaar te vergelijken, in verband te brengen en te ordenen, begint zich het redelijk bewustzijn in de levensaandacht te mengen. De ervaring van het ons omringende zal dan een meer redelijke, bewuste, geestelijke zijn.

§ 3. Wij kunnen vanaf de meest primitieve organismen, tot aan de meest intelligente individuen, de ervaring der realiteit in drie categorieën verdeelen:

- a. de uitsluitend zintuigelijke (zien, hooren, ruiken, proeven, tasten).
- b. de psychische.
- c. de geestelijke.

Deze drie ervaringssoorten zijn wel niet absoluut te scheiden, doch waar één dezer drie domineerend optreedt, bepaalt zij toch de verhouding waarin het individu staat tot het hem omringende.

Voorbeeld II.

In onze dagelijksche omgeving kunnen wij waarnemen, dat een hond een voornamelijk zintuigelijke ervaring heeft. Hij bepaalt zijn aandacht tot die dingen, welke hem zintuigelijk (door de reuk) interesseeren. Men kan dus in dit geval van een zintuigelijke, stoffelijk-doelmatige levensaandacht spreken. De hond reageert zintuigelijk op zijn omgeving. Houdt men hem dus een voorwerp voor, dat een andere levensaandacht vraagt, dan een uitsluitend zintuigelijke, — b.v. een boek of een schilderij, — zoo zal zulk een voorwerp hem óf geheel niet of gedeeltelijk, voor zoover het ruikbaar is, interesseeren. Heeft deze ervaring voor hem geen practische levensinteresse, zoo zal hem het voorwerp onverschillig laten. Aangezien hij zijn zintuigelijke ervaringsgrens niet vermag te overschrijden, zullen alle voorwerpen, die een meer verdiepte levensaandacht vragen, buiten zijn „wereld” liggen en dus in 't geheel niet voor hem bestaan [3]. Een worst daarentegen, zal onmiddellijk zijn volle levensaandacht vragen.

§ 4. Levensaandacht en levenservaring bepalen elkaâr wederkeerig.

Is de levensaandacht uiterlijk, zintuigelijk, dan is ook de ervaring uiterlijk, zintuigelijk.

Is de levensaandacht meer innerlijk, psychisch, dan is ook de ervaring meer innerlijk, psychisch.

Heeft er na een zintuigelijke ervaring, — b.v. van een voorwerp — een proces plaats in de ziel van het individu, — b.v. na of tegelijkertijd met het zien van een voorwerp, — dan kan men zeggen, dat deze ervaring zich niet tot het zintuigelijke bepaalt. In dit laatste geval is de zintuigelijke ervaring het middel om tot een diepere ervaring van de realiteit te geraken.

Heeft, als gevolg van bovengenoemd proces, een verdiepte ervaring der realiteit plaats, zóó dat het individu deze ervaring redelijk-bewust kan objectiveren (zie § 2), zoo kan men van een geestelijke ervaring der realiteit spreken.

§ 5. Is de levenservaring een geestelijke, d.w.z. bepaalt de ervaring van het ons omringende zich niet uitsluitend tot het zintuigelijke, doch heeft er na de zintuigelijke ervaring een proces plaats in de ziel van het individu, zoo zal de reactie evenredig zijn aan de ervaring. Het individu zal op andere wijze op zijn omgeving reageeren dan de hond in Voorbeeld II genoemd, die zooals werd aangetoond, uitsluitend praktisch, d.i. stoffelijk-doelmatig op zijn omgeving reageert.

Uit een meer verdiepte, psychische en geestelijke ervaring der realiteit kan, — indien deze ervaring actief is, — de behoefte ontstaan als reactie den inhoud van deze ervaring, in den een of anderen reëelen vorm uit te drukken, d.i. te beelden.

§ 6. In deze beeldende reflexbeweging van onze actieve ervaring der realiteit, ligt het wezen en de oorzaak aller kunsten.

§ 7. Het kunstwerk is de uitdrukking- of beeldingsvorm van deze geestelijke, actieve, realiteitservaring.

Deze geestelijk-actieve ervaring, zullen wij, tegenover de geestelijk-passieve [ethische] en ter onderscheiding daarvan, de aesthetische noemen.

## II. DE AESTHETISCHE ERVARING.

Kunst is dus de gelijkgeaarde uitdrukking van onze uitsluitend aesthetische realiteitservaring.

Hieruit kunnen wij besluiten, dat de (actieve) ervaringen van den kunstenaar een aesthetischen inhoud hebben en dat de uitdrukking van deze ervaringen een gelijkgeaarden inhoud hebben moet.

§ 8. Alle kunsten hebben een gelijkgeaarden inhoud. Slechts de uitdrukkingsvormen en uitdrukkingsmiddelen verschillen.

Hierdoor nemen wij differente kunstvormen waar.

Zoo is de beeldende kunst, de uitsluitend (door ruimte, vorm en kleur) beeldende uitdrukking der aesthetische ervaring, muziek de uitsluitend (door klank en stilte) muzikale uitdrukking van die ervaring.

§ 9. De aesthetische ervaring en de uitdrukking van die ervaring bepalen elkaâr wederkeerig.

§ 10. De uitdrukking van de aesthetische ervaring komt tot stand door verhoudingen.

§ 11. Deze verhoudingen worden bepaald door het uitdrukkingsmiddel van elken kunstvorm.

Het uitdrukkingsmiddel van eiken kunstvorm bestaat uit een actief en een passief deel.

Het bepalen der verhoudingen, — volgens de aesthetische visie, — van het één (het actieve) tot het ander (het passieve) is de voornaamste werkzaamheid der kunstuitdrukking.

§ 12. Geen enkele kunstvorm vermag zijn uitdrukkingsmiddel te overschrijden.

Door binnen de grenzen van het karakteristieke uitdrukkingsmiddel van eiken kunstvorm, de aesthetische ervaring der realiteit, door verhoudingen van het één tot het ander, vast te leggen, is elke kunstvorm een zuivere en reële. Door deze grenzen te forceeren of te overschrijden, wordt hij

een onzuivere of onreële.

Zoo beperkt de muziek zich tot haar uitdrukkingsmiddel: klank (actief) en stilte (passief). De componist moet zijn aesthetische ervaringen der realiteit uitdrukken door verhoudingen van klanken tot de stilte.

Zoo beperkt de schilderkunst zich tot haar uitdrukkingsmiddel: kleur (actief) en beeldingsvlak (passief). De schilder moet zijn aesthetische ervaring der realiteit beelden door verhoudingen van kleuren tot kleurloos vlak (of ruimte).

Zoo beperkt de bouwkunst zich tot haar uitdrukkingsmiddel: massa (actief) en ruimte (passief). De bouwmeester moet zijn aesthetische (en practische) ervaringen beelden door verhoudingen van massa's tot de ruimte.

Zoo beperkt de beeldhouwkunst zich tot haar uitdrukkingsmiddel: volume (actief) en ruimte (passief). De beeldhouwer moet zijn aesthetische ervaringen beelden door verhoudingen van volumen tot en in de ruimte [4].

Deze en meerdere als Poësie, Literatuur, Dans- en Tooneelkunst vormen de beeldings- of uitdrukkingswijzen van onze aesthetische realiteitservaringen.

Voorbeeld III.

Uit hetgeen in § 3 omschreven is, kunnen wij besluiten, dat niet alle menschen dezelfde dingen op dezelfde wijze ervaren. Stellen wij als voorbeeld een koe als het ervaringsobject, zoo zal de boer de koe volgens de veeteelt en de zuivelbereiding beschouwen. Zijn aandacht zal zich bepalen tot alle kenmerkende eigenschappen van het dier in verband met de meerdere of mindere geschiktheid voor veeteelt en zuivelbereiding; noemt de boer de koe mooi, dan heeft dit „mooi” betrekking op de welverzorgdheid, gezondheid, melkafzet, grootte enz. van het dier.

De veearts daarentegen zal zijn aandacht bepalen tot weer andere kenmerken van het beest, voornamelijk tot die, welke betrekking hebben op den gezondheidstoestand. De veearts ziet het dier dus volgens zijn vak: de veeartsenijkunde. Prijs hij de koe als mooi, dan beteekent dit in de eerste plaats: gezond, sterk, goedgebouwd, enz.

De veekooper bepaalt zijn aandacht weder tot die verschijnselen, welke hem de zekerheid geven betreffende de koe als handelsproduct. De veekooper ervaart het beest dus volgens den veehandel en prijs hij het als mooi, dan beteekent dit: geschikt voor den handel; winstgevend.

De slachter ziet de koe als, zóóveel pond vleesch, zooveel pond vet, zooveel kilo beenderen.

Ieder van hen ziet de koe dus op een speciale, — op zijn vak betrekking hebbende, — manier en de werkelijkheid betreffende de koe voor ieder afzonderlijk, wordt bepaald door de persoonlijke ervaring van ieder afzonderlijk [5].

De schilder ziet van de bovengenoemde kenmerken maar weinig. Toch heeft ook hij een ervaring van het object, doch deze ervaring betreft weer geheel andere eigenschappen, meer algemeene dan die waargenomen door veekooper, slachter enz. Algemeene, omdat hij dezelfde kenmerken ook in andere objecten waarneemt, hoewel in geheel andere verhoudingen.

De beeldende kunstenaar ziet b.v. de verhouding van de koe tot de ruimte daaromheen, de spelingen van het licht op rug en flanken. Hij ervaart de holten en bulten als plastiek. Het gedeelte van het lichaam tusschen voor- en achterpooten niet in de eerste plaats als buik of borst, maar als spanning.

Den grond waarop het beest staat als plat vlak. Hij ziet de dingen niet afzonderlijk, omdat geen speciale kenmerken van het object hem interesseeren. De kunstenaar ervaart het dier met zijn omgeving in een organisch verband. Zet het dier zich in beweging, dan breidt de ervaring zich, als 't ware, uit. Er ontstaat een zekere continuïteit en herhaling van ongelijkmatige bewegingen. De kunstenaar ervaart dit als rythme. In de ruimte waarin het dier gezien wordt, schijnt het lichaam, — dat in de ervaring van den kunstenaar volstrekt niet als lichaam volgens de natuur meer behoeft te bestaan, — zich door deze bewegingen te vermenigvuldigen. Niet op lichamelijke wijze natuurlijk, niet driedimensionaal, niet zinnelijk, maar op abstracte wijze, in het beeldend voorstellingsvermogen van den kunstenaar.

Dit nu is een aesthetische zienswijze. De aesthetische zienswijze is er een volgens de wetten der beeldende kunst: evenwicht door maat-, kleur-, en ruimteverhouding enz. Wij kunnen dit de aesthetische accenten noemen, welke elk kunstenaar in zijn werk meer of minder, — naar mate het hem om de beeldende kunst en niets anders te doen is, — laat domineeren. (Zie het hoofdstuk: „Uitdrukking en uitdrukkingsmiddelen van de aesthetische ervaring”).

§ 13. In de aesthetische ervaring gaat het ervaringsobject, naar gelang van de intensiteit dier ervaring, als natuur teniet.

D.w.z. de koe (uit ons voorbeeld) als zoogdier, de koe als voedingsproduct, als handelsproduct, in één woord het koebeest, wordt voor den beeldenden kunstenaar een complex van beeldende (aesthetische) accenten als: kleur- en vormverhoudingen, contrasten, spanningen enz. Dat de geheele omgeving: de grond, de lucht, de ruimte ook tot dit samenstel behoort maakt ook een verschil met de zienswijze van den veearts of elk ander wiens aandacht zich beperkt tot de koe en nog wel tot zekere speciale kenmerken van het beest. De grond of de voorwerpen in de omgeving van het ervaringsobject zullen niet in verband — althans niet in eenig organisch verband, — staan met de koe. Bij den kunstenaar wel: zijn zienswijze maakt alles gelijkwaardig, omdat zijn ervaringen uiteraard synthetisch zijn.

§ 14. In de aesthetische ervaring wordt de afzonderlijkheid en differentie tot organische gelijkwaardigheid.

D.w.z. die dingen, welke uit hun natuurlijke aard verschillend zijn, — in ons voorbeeld de koe en de grond waarop zij staat b. v. — worden in hun aesthetischen aard gelijk.

§ 15. De aesthetische ervaring is er een van het heele wezen.

Bij de aesthetische ervaring is de zintuigelijke waarneming, — de visuele bij de beeldende kunst, — het middel tot de ervaring zelve. Het zintuig veroorzaakt het onmiddellijk contact met de realiteit. Daarna heeft er 'n proces plaats in de ziel van den kunstenaar. Het opgevangen beeld wordt verwerkt, omgebeeld, om daarna in den geest op een andere wijze dan volgens de natuur, n.l. volgens de kunst, te verschijnen. Vanaf de zintuigelijke waarneming tot de aesthetische ervaring, heeft er dus een zekere innerlijke cultuur van het waarnemingsobject plaats. Het natuurlijke waarnemingsobject wordt gereconstrueerd tot de, dat object inderdaad beeldende, accenten.

Zoo wordt door den kunstenaar de realiteit aesthetisch ervaren en aangezien deze ervaring er een van zijn heele wezen is, kunnen wij zeggen, dat de kunstenaar de realiteit aesthetisch her-beleeft.

De aesthetische ervaring vooronderstelt vanzelf de zintuigelijke en psychische ervaring (zie § 3. a. en b.)

De zintuigelijke en psychische ervaring vooronderstellen niet de geestelijke ervaring der realiteit.



Bij een uitsluitend aesthetische ervaring zal de kunstenaar in de uitdrukking daarvan, uitsluitend de aesthetische accenten [6] laten domineeren.

Zoodra zich een ander element in de aesthetische ervaring dringt (b.v. lust- en onlustgevoelens, gevoelens van medelijden of haat ten opzichte van het ervaringsobject) wordt de aesthetische ervaring verzwakt, soms zelfs vernietigd. Hierdoor dringen de aesthetische accenten op den achtergrond, de ervaring wordt van een andere kwaliteit en het kunstwerk krijgt een andere dan een aesthetische beteekenis. (In het hoofdstuk: „De Verstandhouding met het kunstwerk”, komen we hierop terug).

§ 16. De aesthetische waarde van een kunstwerk hangt af van de meerdere of mindere bepaaldheid, waarmede de aesthetische accenten in het werk optreden.

Zijn de aesthetische accenten zwak, vaag of geheel niet aanwezig of worden deze door andere accenten overstemd, zoo vermindert de kunstbeteekenis van het werk.

Verschijnen daarentegen de aesthetische accenten, — als evenwichtige verhouding van het één tot het ander b.v. van de kleur tot de ruimte, van den vorm tot de kleur enz. — op zichzelf en zijn deze aesthetische accenten tot een beeldend geheel gerangschikt, aan niets anders gebonden dan aan het uitdrukkingsmiddel der kunstsoort, zoo kunnen wij van een exact beeldend kunstwerk spreken.

### III. DE GEMENGDE AESTHETISCHE ERVARING.

Alle kunstenaars lieten de aesthetische accenten meer of minder in hun werken domineeren. Dit meer of minder hangt af van de meerdere of mindere zuiverheid der aesthetische ervaring en de meerdere of mindere geschiktheid (technische bekwaamheid) deze accenten tot een aesthetische (beeldende) eenheid te groepeeren.

Wordt de kunstenaar in zijn aesthetische ervaring van een object door iets anders aan dat object, afgeleid, zoo worden de aesthetische accenten vager, zij treden op den achtergrond. Hierdoor zal de kunstenaar nimmer tot een klare uitdrukking der aesthetische idee kunnen geraken. In dit geval, zoo veelvuldig voorkomend bij de pre-exacte schilderkunst [7], zouden wij van een gemengde aesthetische ervaring moeten spreken.

#### Voorbeeld IV.

Wanneer een schilder een man in lompen ontmoet en de schilder wordt door invoeling van den armoedigen toestand waarin de man verkeert, van mensch tot mensch, bewogen, zoo kan het gebeuren, dat de schilder deze emotie van armoede in geschilderden toestand, doch gebonden aan de verschijning van den man in lompen, overbrengt.

Op deze wijze gezien en weergegeven, kan er een typisch beeld der armoede ontstaan, dat echter met aesthetisch-beeldende kunst weinig of niets te maken kan hebben. Weinig, indien de aesthetische accenten in het werk bijna niet optreden, niets, indien de aesthetische accenten door andere, als ethische, emotioneele of sociale, verdrongen zijn. Ook indien de aesthetische accenten sterk doch gebonden aan den armoedigen toestand van den man, optreden, zal uit deze gemengde ervaring een gemengde beelding ontstaan, die het midden houdt tusschen natuur en kunst.

In zulk een geval kan men zeggen, dat de aesthetische accenten in vaagheid verschijnen.

De schilder heeft ons iets van de armoede van een man verteld met schilderkunstige middelen. Ook

met andere middelen, — b.v. met het woord, — zou hij dezelfde emotie kunnen opwekken.

Wanneer daarentegen de verhouding van den kunstenaar tot zijn waarnemingsobject een meer of overwegend aesthetische is, zullen de lust- en onlustgevoelens, het betrekkelijke of individueel-menschelijke, plaats maken voor de meer algemeene, aesthetische accenten (zie voorbeeld III). Niet de emotioneele, maar de aesthetische accenten zal hij in het werk laten domineeren [8]. Deze aesthetische accenten om wier groepeerings tot 'n eenheid het in de beeldende kunst slechts te doen is, zal hij in de gestalte van den man in lomp (uit ons voorbeeld) overdrijven.

Deze overdrijving geschiedt door het sterker bepalen der ruimte- en kleurwaarden. Niet door invoeling van den toestand waarin het waarnemingsobject zich bevindt, maar juist door het tegenovergestelde, door abstraheering van alle plaatselijke bijzonderheid aan het object, zal de kunstenaar meer algemeene, kosmische verhoudingen en waarden als: evenwicht, stand, maat van volumen en ruimte enz., welke door de plaatselijke bijzonderheid van het geval bedekt of verhuld waren, blootleggen.

Hier houdt het afbeelden van de realiteit op en begint het aesthetisch uitbeelden eener diepere realiteit, dan die van het plaatselijk bijzondere, de kosmische realiteit n.l.

Op deze manier zijn alle kunstwerken, die beteekenis hadden voor de ontwikkeling der beeldende kunst en waarin de kunstaccenten boven alle andere accenten domineeren, ontstaan.

Wil de kunstenaar nog verder gaan, wil hij de aesthetische consequentie aanvaarden en tot het scheppen van de aesthetische idee met uitsluitend aesthetische middelen komen, zoo zal hij voor het waarnemingsobject een nieuwen, uitsluitend aesthetischen vorm moeten vinden. Wil hij een nieuwen, uitsluitend aesthetischen vorm vinden, zoo zal hij tot reconstructie van zijn waarnemingsobject moeten komen. Hij zal het waarnemingsobject terug-construeeren tot zijn meest elementaire, ruimtelijke verschijning, ontdaan van alle bijzonderheid en vereenvoudigd, gesynthetiseerd tot kosmische verhoudingen.

Op deze wijze beeldt de kunstenaar de aesthetische accenten zelve, met daaraan evenredige middelen: in de schilderkunst, de kleur en de vlakke beeldingsruimte, in de beeldhouwkunst de volumen en de driedimensionale ruimte.

De aesthetische accenten treden nu klaar, d.i. ontdaan van alle associaties, op en zijn in het kunstwerk tot een, de aesthetische idee beeldende, eenheid gegroepeerd [9].

Hier houdt het uitbeelden op en begint het exact beelden met exacte (kunst)middelen. (Zie het hoofdstuk: „Uitdrukking en uitdrukkingsmiddelen der aesthetische ervaring”).

In deze beeldende synthese drukt de kunstenaar ook realiteit uit, doch op andere wijze, n.l. geheel volgens de kunst en een diepere realiteit, dan die, welke door den bizonderen toestand waarin het waarnemingsobject zich bevindt, tot uitdrukking kwam.

De kunstenaar geeft in zijn beelding, geeft in een aesthetische gestalte, een nieuwen vorm aan de realiteit.

Het is tot op deze hoogte dat de beeldende kunst zich in onzen tijd ontwikkeld heeft.

*(Slot volgt).*

- 
1. De werken die in Duitschland, Frankrijk, Italië en Amerika over de nieuwe beeldende kunst zijn uitgegeven vormen al een aardige literatuur over dit onderwerp.
  2. Een der producten dezer psychische levenservaring was de Godsdienst.
  3. Hieruit kan men de gevolgtrekking maken, dat er geen positieve realiteit bestaat, doch dat elk individu, de verhouding, waarin hij door zijn ervaringsmogelijkheid tot het leven [zijn omgeving] staat als werkelijkheid erkent.
  4. Deze scheiding van het kunstmiddel in een passief en een actief element, is alleen gemaakt om de essentieele waarden van het uitdrukkingsmiddel zoo exact mogelijk te bepalen. Het spreekt vanzelf dat in het kunstwerk deze dualiteit kan worden opgeheven. Door de scheppende werkzaamheid kan het een in het ander verkeeren, d.w.z. dat het passieve element, b.v. het beeldingsvlak in de schilderkunst, actief en dus gelijkwaardig kan worden aan het actieve element: de kleur. Dit zal nog nader worden verklaard.
  5. Volgens een zeker wijsgierig inzicht zou hieruit geconcludeerd kunnen worden, dat de som van deze verschillende ervaringen, de volledige werkelijkheid zou opleveren. Deze ligt echter boven de ervaringsmogelijkheid, ook van den kunstenaar en aangezien het er ons in dit geschrift slechts om te doen is de aesthetische werkelijkheid op te sporen, zullen wij ons niet bezig houden met de wijsgeerige zijde van het onderwerp.
  6. Op de vraag, hoe de kunstenaar aan deze aesthetische accenten komt kan geantwoord worden: door een wisselwerking van subject (den kunstenaarsgeest) en object (de realiteit).
  7. Prea-exacte: alle schilderkunst tot die der 20e eeuw.
  8. Verscheidene werken van Van Gogh kunnen hiervan als voorbeeld dienen.
  9. In dit groepeeren blijft natuurlijk de geestelijke intuïtie voorondersteld, wil de kunstenaar niet in een dorre abstractie zonder meer, vervallen. Deze geestelijke scheppingsintuïtie wordt echter steeds gecontroleerd door het redelijk bewustzijn.

## GRONDBEGRIPPEN DER NIEUWE BEELDENE KUNST

door

THEO VAN DOESBURG.

---

(Slot.)

### IV. UITDRUKKING EN UITDRUKKINGSMIDDELEN DER AESTHETISCHE ERVARING.

Wanneer wij oude kunstwerken met aandacht beschouwen, dan zal het ons opvallen, dat zich zelfs in de meest primitieve teekeningen, twee voornamelijk uitdrukkingswijzen voordoen. De uitdrukkingswijzen betreffen het verschil in verschijningsvorm der realiteit. Dit verschil in verschijningsvorm bestaat in een uitdrukkingswijze uitsluitend volgens de uiterlijk waargenomen voorwerpen of verschijnselen, tegenover een meer verdiepte uitdrukkingswijze, waarbij de uiterlijk waargenomen voorwerpen slechts dienen om een gedachte of gevoel te suggereeren. In het eerste geval verschijnt het object als einddoel der uitdrukkingswijze, in het tweede geval slechts als middel. De eerste uitdrukkingswijze kunnen wij daarom gemakshalve aanduiden met de woorden: materie-uitdrukkende, de tweede met: idee-uitdrukkende.

In tijden van een materialistische levensopvatting was de kunst een materie-uitdrukkende. Zij beperkte zich tot de nabootsing der materiele zijde der voorwerpen. In tijden van 'n meer verdiepte levensopvatting werden in de kunst de natuurlijke verschijningsvormen slechts gebruikt als hulpmiddel om een idee of gevoel uit te drukken (zie Hoofdstuk I § 3—5).

De materie-uitdrukkende kunst bepaalt zich dus uitsluitend tot de lichamelijke vormen; zij suggereert ons de materiele schoonheid daarvan. De idee-uitdrukkende bezigt ook wel deze vormen, maar gebruikt ze inderdaad als vormen, waarin de gedachte of de ontroering gevat wordt, teneinde door middel van die vormen een meer innerlijke schoonheid te suggereeren.

Het behoeft bijna geen nader betoog, dat deze laatste uitdrukkingswijze als kunst, — afgezien van de vraag, of de materie-uitdrukkende [1] vorm géén kunst kan zijn — de voorkeur verdient, wanneer mag worden verondersteld, dat het doel der kunst verder gaat dan te zijn een herhaling in schijn van wat in wezenlijken vorm voorhanden is.

De beeldende kunst heeft in haar gedurende ontwikkeling er steeds meer en meer naar gestreefd boven de afspiegeling der waargenomen voorwerpen of verschijningsvormen uit te komen.

De kunst heeft op vele wegen haar bestemming trachten te bereiken, zonder dat de kunstenaars zich bewust werden, dat het doel der kunst in haarzelve lag.

De kunst heeft zichzelf ten doel. De beeldende kunst heeft te beelden, zonder meer. En door ons slechts dit begrip: beelden, eigen te maken en daarna ons af te vragen wat de kunst te beelden heeft, zal, indien wij onpartijdig zijn, het vraagstuk een volkomen, logische oplossing bereiken.

Beelden is aan iets uitdrukking geven, rechtstreeks. Dit „iets” betreft datgene, waarom het in alle kunst ging, gaat en gaan zal: de aesthetische ervaring der realiteit (zie Hoofdstuk I § 6).

De inhoud der kunst kan en mag slechts van aesthetischen aard zijn. De vorm waarin zij haar inhoud uitdrukt zal zich tot dien inhoud verhouden als lichaam tot ziel.

Zoodra de kunst dus van haar bestemming afwijkt, niet meer beeldt, maar afbeeldt, d.i. indirect uitdrukt, inplaats van rechtstreeks, wordt zij onzuiver en verliest zij aan zelfstandige kracht.

Daar aan elk kunstwerk een innerlijke of uiterlijke ervaring van de realiteit, — al naar het levensbewustzijn is, — voorafgaat (zie Hoofdstuk I § 3) zullen de twee hierboven genoemde uitdrukkingsvormen op deze twee ervaringssoorten corresponderen. Bij de materie-uitdrukkende kunst is de waarneming tot het object begrensd, bij de idee-uitdrukkende is de waarneming over deze grens heen. Dit hangt af van de oppervlakkige (natuurlijke) of meer verdiepte (geestelijke) levensopvatting van een volk.

Zoo zien wij bij de Egyptenaren een idee-uitdrukkende kunst domineeren. De vormen en kleuren regelen zich naar het naar binnen gekeerde levensbewustzijn, vorm en kleur verdiepen zich, worden essentieeler. Schijnwaarden en details worden teruggedrongen. Er ontstaat spanning in de omtrekken en helderheid in de kleuren.

De verhoudingen der grondvormen vervangen de grillige, individueele natuurvormen.

Daarentegen zien wij bij de Grieken het materie-uitdrukkende domineeren. De natuurlijke verschijningsvormen vervangen de kosmische grondvormen. Dit heeft zijn oorzaak in het levensbewustzijn, dat zeer nauw met de natuurlijke verschijningsvormen verbonden was. Zij wilden hun goden lichamelijk voor oogen hebben en wel in de meest ideale gestalten. Symbolische deformaties zooals bij de Egyptenaren komen bij hen bijna niet voor.

De kunst der Grieken zal daarom de bewondering hebben van een gelijkgestemd volk. Dit bewijst ons de Renaissance en elke cultuur, die op fysisch-materieele grondslagen berust.

Daarentegen verschijnt in de middeleeuwen een nieuwe idee. Al was dit ook geen aesthetische, maar een religieuze, zij beïnvloedt toch den uitdrukkingsvorm der kunst: de vormen en kleuren verstrakken en verdiepen zich. Het fysische wordt, — doch uit andere dan aesthetische oorzaken, — beperkt. De contour wordt hoekig en verstrakt, de kleur krijgt meerdere bepaaldheid.

Het religieuze begrip is inderdaad een andere vorm van de scheppingsidee. Dit begrip is in den christelijken godsdienst gesymboliseerd door Christus-Judas (stand en tegenstand) als fundamenteele waarden. Bracht de klassieke kunst de scheppingsidee secundair tot uitdrukking door de religieuze symbolen, de ontwikkeling der kunst toont ons, dat het doel der kunst is dit rechtstreeks te doen.

Wanneer wij eenmaal hebben aangenomen, op historische en genetische gronden, dat de kunst ten doel heeft de scheppingsidee door het kunstmiddel en door niets dan dat, tot uitdrukking te brengen, dan moeten wij ons ervoor hoeden alle idee-uitdrukkende werken voor kunstwerken aan te zien.

Hierin schuilt het groote gevaar voor het innemen van een verkeerd standpunt ten opzichte der kunst „an und für sich”. Al mag aangenomen worden, dat een schilderij of beeld, waaraan een idee

voorafgaat meer in de richting der scheppende kunst ligt, toch moet het tot ons bewustzijn doordringen, dat alle werken, die de kunstidee niet tot uitgangspunt hebben aan beeldende kunst nog niet toe zijn. Geeft de in het werk uitgedrukte idee ons al een emotie, dan wil dit nog volstrekt niet zeggen, dat het werk in kwestie met kunst in eenig verband staat. Ons van de beeldende kunst, — haar wezen en verschijning, af te maken met de definitie: alles wat ons een emotie geeft en met die bedoeling gemaakt is, is kunst, lijdt tot de meest absurde consequenties en niet in 't minst tot willekeurigheid (Barok) en dilettantisme.

Wanneer wij door eenig werk worden geëmotioneerd hangt het immers van den aard der emotie af of het werk waarlijk aesthetisch is. Evenzoo wat betreft de in het werk uitgedrukte idee. Deze kan van geheel andere natuur zijn, dan van aesthetische en ons emotioneeren zonder dat het werk met kunst, in meest bepaalden zin, ook maar iets te maken heeft.

Proefondervindelijk is mij gebleken, dat de meeste menschen, zoowel zij, die zich laten voorstaan van kunst begrip te hebben, of haar voort te brengen, als volslagen leeken, bij waarlijke kunstwerken onontroerd blijven, terwijl toch een massa werken hen (door voorstellingsassociaties enz.) emotioneert.

In Voorbeeld IV van Hoofdstuk III hebben wij de oorzaken hiervan kunnen nagaan. Zij liggen in de ervaringssoort van den kunstenaar ten opzichte van zijn waarnemingsobject. Vatten wij de verschillende gedachten welke wij hierover ontwikkeld hebben samen, dan kunnen wij zeggen, dat voor den kunstenaar slechts de aesthetische accenten van belang zijn en dat zijn werk van aesthetischen aard is, indien hij deze uitsluitend in zijn werk laat domineeren.

Hebben wij het begrip aesthetisch nader geformuleerd als de scheppingsidee zelve, zoo zal het ons gemakkelijk vallen, de uitdrukking daarvan op zichzelve, als het essentieele van alle kunst te zien. De aesthetische ervaring is een scheppende, een actieve, tegenover de niet-scheppende, maar passieve, uit ons voorbeeld van den bedelaar.

§ 17. Slechts de actieve, scheppende ervaring, kan een kunstwerk, — in meest bepaalden zin, — tengevolge hebben, de passieve nooit.

§ 18. De passieve ervaring kan slechts een her-productie, een verdubbeling van het ervaringsobject ten gevolge hebben.

Tusschen deze twee ervaringsuitersten liggen alle mogelijke graduaties van kunst tot niet-kunst. De geheele ontwikkeling der beeldende kunst naar de absolute beelding van de aesthetische ervaring der realiteit is in deze twee ervaringsmogelijkheden samengevat.

Uit de actieve, scheppende ervaring ontstaat als reactie (zie Hoofdstuk I § 4) het kunstwerk. Bij een sterke scheppende ervaring zal de kunstenaar ook sterk reageeren. Hij zal om uitdrukking te geven aan die ervaring, naar die uitdrukkingsmiddelen grijpen, die zijn ervaring inderdaad realiseeren.

Dit uitdrukkingsmiddel zal van zelf het karakteristieke uitdrukkingsmiddel van elke kunstsoort zijn. Door het object, waardoor zijn ervaring werd opgewekt te verdubbelen en op dit duplicaat het stempel zijner ervaringsgesteldheid te drukken, blijft zijn uitdrukkingsvorm altijd meer of minder beneden de rechtsstreeksche uitdrukking van zijn ervaring. Zijn uitdrukkingsvorm blijft een secundaire, vage, onbepaalde.

Het is geen directe realiseering, geen exacte uitdrukkingsvorm van de scheppingsidee, maar slechts een surrogaat.

§ 19. Een directe realiseering, een exacten uitdrukkingvorm kan de kunstenaar slechts met en uit zijn beeldingsmiddel voortbrengen.

Het beeldingsmiddel (van elke kunst) is de bouwstof der aesthetische idee (zie Hoofdstuk II § 12).

Daar de kunst, — de beeldende kunst, de muziek en in het bijzonder de schilderkunst, — tot doel heeft de scheppingsidee tot uitdrukking te brengen op haar speciale wijze, met haar speciale middelen, spreekt het vanzelf dat de scheppingsidee of het aesthetische moment, omtrent welke begrippen wij, ter benadering, de woorden: evenwichtige verhouding, wisseling en opheffing van stand (b. v. horizontalen door verticalen), van maat (b. v. groot door klein) en van proportie (b. v. breed door smal) enz., gebezigd hebben, niet volstrekt te omschrijven valt. Het is juist de taak van den kunstenaar alle accenten der aesthetische idee te beelden. Het is juist de essentieele waarde van het beeldingswerk, dat deze accenten zichtbaar, hoorbaar of tastbaar, dus concreet voor ons verschijnen. Het kunstwerk waarin de aesthetische idee rechtstreeks, d. i. door het uitdrukkingmiddel der kunstsoort (b. v. klanken, kleuren, vlakken, massa's, enz.) tot uitdrukking komt, noemen wij daarom exact en reëel.

Wij noemen het exact, tegenover het kunstwerk, dat deze idee met meer of minder vage middelen (b. v. een of ander symbool, een of andere voorstelling met de daarmede in verband staande gevoels- en gedachtenassociaties, een stemming, een tendenz enz.) trachtte uit te drukken.

Wij noemen het reëel, tegenover het kunstwerk, waarin de beeldingsmiddelen niet duidelijk medespreken en ons het werk als de illusie van iets anders dan een uit die middelen opgebouwd geheel doen verschijnen. (B. v. de verven zoo vermengen, dat ze de illusie geven van steen, hout zijde[stofuitdrukking], of in het beeldingsvlak een schijnbare diepte aanbrengen; een schilderij de illusie geven van beeldhouwwerk of architectuur, enz.). Niet deze hulpmiddelen moeten zijn aesthetische ervaring realiseeren, maar het beeldingsmiddel zelve: de kleuren, het marmer, de steen enz. Moet de kunstenaar zich van dergelijke hulpmiddelen bedienen, zoo kunnen wij er zeker van zijn, dat datgene wat slechts tot het essentieele van het kunstwerk behoort: de realisatie van de scheppingsidee, er door vervaagd wordt.

Het ontwikkelingsproces der beeldende kunst in haar geheel, is in den grond een voortdurend naderkomen, — niet regelmatig, maar sprongsgewijze, — tot een exacte en toch reële uitdrukking van de scheppingsidee. Ten einde voor deze uitdrukking een concreten vorm te vinden trad in die ontwikkeling het middel van elke kunstsoort steeds meer op den voorgrond. Zoo zien wij beeldhouwwerken, waarin het ruwe materiaal behouden is aan de eene zijde, terwijl aan een andere zijde het beeld als 't ware uit de materie groeit. Vooral bij de impressionistische methode was dit het geval. Ook in de impressionistische schilderkunst komt het middel meer naar voren. Bij de impressionistische en vooral bij de neo-impressionistische methode (het werken met heldergekleurde verfstippels) ging het materiaal, het middel, meer tot het organisme van het schilderij behooren, als b. v. bij de realistische methode (het zorgvuldig weergeven der voorwerpen: hun vorm, kleur en geaardheid) waarbij het middel geen wezenlijk, doch slechts een schijnbaar deel uitmaakt van het schilderkunstig organisme.

Bij Frans Hals en Rembrandt b. v., — vooral in hun laatsten tijd toen zij de uiterlijke verschijning der dingen minder lijdelijk, maar meer scheppend ervoeren en niet meer angstvallig aan het onderwerp vasthielden, — ging het materiaal een belangrijker, wezenlijker bestanddeel van het kunstwerk uitmaken.

Het spreekt dus vanzelf, dat wij aan het kunstwerk kunnen zien, of de maker een scheppende, actieve of een lijdelijke ervaring van zijn onderwerp had. In het eerste geval verschijnt de scheppingsidee ondanks datgene, wat de volledige, zelfstandige uitdrukking beperkt: het individueele van het afzonderlijke voorwerp. In het tweede geval verschijnt het voorwerp, het ervaringsobject als duplicaat van het natuurlijke voorwerp.

Een kunstenaar daarentegen, ziet de natuur op scheppende wijze en het resultaat hiervan is, dat hij door het speciale middel der kunst, de natuur niet willekeurig maar volgens logische wetten, herschept. Om dit te doen gebruikt hij als uitdrukkingsmiddel: kleuren, hout, marmer of welk materiaal dan ook en het hangt van het beheerschen van deze middelen af of hij daaruit inderdaad een aesthetisch, een nieuw product voortbrengt.

§ 20. Verschijnt de aesthetische ontroering van de scheppingsidee, ondanks datgene wat een volledige uitdrukking belemmert, dus in en met het voorwerp der ervaring, dan treedt dit voorwerp als een hulpmiddel op. De uitdrukkingswijze is in dit geval niet exact.

§ 21. Komt de aesthetische ontroering direct, door het middel der kunstsoort tot uitdrukking, zoo is de uitdrukkingswijze exact [2].

Voorbeeld V.

Wanneer wij aandachtig oude schilderijen, b. v. van Nicolas Poussin beschouwen, dan moet het ons opvallen, dat de daarop afgebeelde menschen houdingen hebben aangenomen, zooals wij die niet in het dagelijksche leven zien. Toch is het lichamelijke goed weergegeven. Ook het landschap is zeer duidelijk afgebeeld. De bladeren aan de boomen, het gras op den grond, de heuvelen, de lucht, alles is natuurgetrouw. Toch heeft de schilder dit alles niet als zóódanig bedoeld. De houdingen, die deze menschen hebben, de standen, waarin ze zijn geplaatst, de plaats, die zij ten opzichte van elkaar innemen, de verhouding waarin een geheele menschengroep staat ten opzichte der ruimte daaromheen en -tusschendoor zijn verre van de natuurlijke grilligheid. Er is een zekere nadruk gelegd op de houdingen en verhoudingen. Alles spreekt van overwogenheid. Alles is beheerscht door een zekere wet. Zelfs de belichting, die overal even sterk is, is geheel anders dan de natuurlijke belichting.

Zoo'n schilderij is dus volgens de natuur en ook weer niet. Hoe komt dit? Dit komt, omdat alles volgens een algemeen aesthetisch plan is gecomponeerd inplaats van volgens een natuurlijk plan. De schilder liet zich meer aan zijn aesthetische bedoeling gelegen liggen dan aan de natuur. Inplaats van het grillig-differentie van de natuur te laten domineeren, zoekt hij door een logische rangschikking der figuren en onderdeelen van zijn onderwerp tot de uitdrukking van een algemeene idee te komen. Daarom verwaarloost hij, althans in schijn, de wetten der natuur voor die van de aesthetische idee. Hij gebruikt de natuurlijke vormen slechts als middel om zijn aesthetisch doel te bereiken.

Dit doel is: een harmonisch geheel te scheppen, waarin door gedurige wisseling en opheffing van stand, plaat, maat en beweging der figuren en voorwerpen, een evenwichtige totaal-verhouding, een aesthetische balans bereikt wordt.

Deze aesthetische balans wordt ook inderdaad tot betrekkelijke hoogte bereikt. Tot betrekkelijke hoogte, want de aesthetische bedoeling wordt niet direct kenbaar door het kunstmiddel, maar indirect, verborgen achter de natuurlijke vormen. Noch de kleur, noch de vorm, verschijnen als kleur en vorm op zichzelf, maar als de schijn van iets anders, b. v. van bladeren, glas, lichaamsdeelen, zijde, steen enz.

Zulk een kunstwerk is de uitdrukkingvorm der aesthetische idee met naturalistische middelen. Het is 'n aesthetisch-naturalistisch kunstwerk.

Het verwijderd zich van de (uiterlijke) natuur in zooverre het aesthetisch (meer innerlijk) is; het verwijderd zich van de aesthetische idee, in zooverre het naturalistisch is. Het is om zoo te zeggen twee-slachtig, dus niet exact beeldend.



Daar het doel van den beeldenden kunstenaar slechts hierin bestaat: zijn aesthetische realiteitservaring, of zoo men wil, zijn scheppende ervaring van het innerlijke der realiteit, een gestalte te geven, te beelden dus en hij al het andere, het vertellen van verhaaltjes, sprookjes enz., aan de dichters en schrijvers kan overlaten, ligt de ontwikkeling en de zelfstandige ontplooiing der beeldende kunst uitsluitend in het tot bepaaldheid brengen van het middel waarmee hij dit moet doen. Armen, beenen, boomen en landerijen zijn geen schilderkunstige middelen. Schilderkunstige middelen zijn: kleuren, vormen, lijnen en vlakken.

Inderdaad zien wij dan ook in de geheele ontwikkeling der beeldende kunst dit middel steeds meer en meer tot exactheid komen om een zuiver beeldende uitdrukkingvorm voor de aesthetische ervaring mogelijk te maken. Toen het beeldingsmiddel veroverd was, werd, — in de schilderkunst, in de beeldhouwkunst, gedeeltelijk ook in de bouwkunst, — vanzelf alles wat niet direct tot het uitdrukkingprocédé behoorde, op den achtergrond gedrongen.

Onnoodig is het hier alle ontwikkelingsfasen en hare beteekenis voor een exacte kunstuitdrukking op te noemen [3]. Al deze verschillende stroomingen, benoemde of onbenoemde, kunnen wij samenvatten als: het veroveren van een exacten uitdrukkingvorm voor de aesthetische realiteitservaring.

\*  
\* \*

Het essentieele der scheppingsidee (aesthetische idee) kunnen wij samenvatten in het begrip van opheffing.

Opheffing van het één door het ander.

Deze opheffing van het een door het ander komt zoowel in de natuur als in de kunst tot uitdrukking. In de natuur, min of meer verborgen achter de grilligheid van het bijzondere geval; in de kunst (althans in de exact-beeldende) klaar en op zichzelf.

Vermogen wij de volmaakte harmonie, het volmaakte evenwicht van het Universum ook al niet te zien, elke plaatselijke bijzonderheid (voorwerp) is aan de wetten waardoor deze harmonie, dit evenwicht, tot stand komt, ondergeschikt en het is de kunstenaar, die deze verborgen harmonie, het Universeele evenwicht, in de dingen vermag op te sporen en er een vorm aan weet te geven.

Zoo is dus het (meest exacte) kunstwerk een gelijkenis van het Universum.

Hebben wij in Voorbeeld V, in het oude kunstwerk, de aesthetische balans tot stand zien komen door voortdurende opheffing van de eene lichaamshouding door de andere, van de eene maat door de andere enz., dus door een opheffing met aan de natuur ontleende middelen, zoo is het de groote verdienste van het exact-beeldende kunstwerk, dat daarin de aesthetische balans door het zuiver beeldende kunstmiddel, — en door niets anders dan dat, — bereikt wordt.

In het exact-beeldende kunstwerk komt de scheppingsidee tot directe en reële uitdrukking door wederkerige opheffing der uitdrukkingsmiddelen: van den stand (b. v. een horizontalen door een vertikalen), de maat (b. v. groot door minder groot), de proportie (breed door smal) van het eene vlak door het andere daaraan grenzende of daarmee in verband staande vlak enz. Of wel van de eene kleur door de andere [4] (b. v. geel door blauw; wit door zwart), van een kleurengroep door een andere kleurengroep en van het kleurvlak door de ruimte en omgekeerd.

Door op deze wijze (de „wijze der kunst” volgens Piet Mondriaan. „De nieuwe beelding in de schilderkunst” Stijl No. 3.) langs den weg van voortdurende en wederkeerige opheffing van stand, maat, proportie en kleur een harmonische totaalverhouding, een aesthetische balans te bereiken, wordt het doel van den beeldenden kunstenaar: een beeldende harmonie te scheppen en het ware te geven op de wijze van het schoone, inderdaad op de meest exacte wijze bereikt. De kunstenaar laat de aesthetische idee niet meer door intermédiaire middelen, als symbolen, natuurtafereelen, verhalen enz., verschijnen, maar hij geeft een onmiddellijken vorm aan de aesthetische idee met het daarvoor aangewezen kunstmiddel. Het kunstwerk wordt een zelfstandig, aesthetisch-levend, beeldend organisme, waarin alles tegen elkaar opweegt.

## V. DE VERSTANDHOUDING MET HET KUNSTWERK.

Kunst is uitdrukking.

Uitdrukking van onze aesthetische realiteitservaring.

Beeldende kunst, beeldende uitdrukking daarvan, met beeldende middelen. Muzikale kunst, muzikale uitdrukking met muzikale middelen.

Er zijn menschen, die het vermogen hebben deze uitdrukking, direct, onvoorbereid te verstaan. Anderen, die intellectueele voorbereiding noodig hebben, 'n zekere ontwikkeling. Zij stellen zich niet tevreden met een onbewuste of onderbewuste, maar zij willen een bewuste verstandhouding met het kunstwerk. Om tot deze verstandhouding, die uit den aard van mijn betoog, vanzelf een bewust-aesthetische zijn moet, te geraken, zou men moeten beginnen in zijn gedachten het begrip betreffende beeldende kunst te herstellen en wel op de grondslagen in de vorige hoofdstukken door mij ontwikkeld.

Men zal in de exact-beeldende kunst het vermogen moeten erkennen om met geen andere dan de speciale uitdrukkingsmiddelen der kunstsoort, — van de schilderkunst b. v. de kleur, den vorm en de verhouding dezer beide ten opzichte van het beeldingsvlak, — de aesthetische ervaring der realiteit uit te drukken. Trekt men dit vermogen in twijfel, zoo wende men zich liever tot de secundair-beeldende kunst, waarin de aesthetische idee langs anderen associatieven weg tot onbepaalde uitdrukking komt.

Trekt men echter dit vermogen niet in twijfel, zoo zal men deze exact-beeldende kunst op historisch-aesthetische gronden hebben te zien als de logische consequentie der oude beeldende kunst, waarin de kunstenaar zich, inplaats van van uitsluitend beeldende, ook nog van andere: literaire, symbolische, religieuze of zinnelijk-associatieve middelen bediende om aan zijn werk een aesthetisch accent te geven.

Zooals beelden zich verhoudt tot afbeelden, praten tot napraten, zingen tot nazingen, zoo verhoudt zich de exact-beeldende kunst tot de niet-exacte, de associatieve.

Wanneer de verstandhouding van den beschouwer tot een klassiek kunstwerk geen aesthetische was, maar een anders geaarde b. v. een uitsluitend religieuze of zinnelijk-associatieve, spreekt het vanzelf, dat hij tot een exact kunstwerk een gelijk-geaarde verstandhouding zal hebben. Proefondervindelijk is mij gebleken, dat dit ook inderdaad het geval is.

Voorbeeld VI.

Met iemand door een museum van Grieksche en Aegyptische plastieken loopend, trof het mij, dat mijn metgezel uitsluitend voor grieksche beeldhouwwerken in bewondering was, terwijl de

aegyptische plastieken hem min of meer onverschillig lieten. Bij de eerste had hij geen woorden genoeg voor „de prachtige lichaamsvormen, die hem van gezonde levenskracht spraken”.

De samenvoeging der lichaamsdeelen en hun harmonie, hadden meer zijn bewondering, dan de (aesthetische) samenvoeging en harmonie der groote vlakken en volumen der aegyptische plastieken. In deze kunstwerken bewonderde hij meer de details. Hij zag deze als een symbolisch schrift, dat hij langs graphologischen weg trachtte te ontcijferen. In de reliëfs trachtte hij uit de voorstellingen de levensgewoonten van het volk af te leiden.

Toen ik hem, iets later, twee moderne schilderijen liet zien, waarvan in een eenige speelkaarten zoo nuchterweg in de compositie waren geschilderd, noemde hij deze schilderij een „whist-partijtje”. De andere schilderij waarin de compositie geheel schilderkunstig was doorgewerkt in rechthoekige vlakken en dus elke associatie met de waarschijnlijkheid van voorwerpen, opgeheven was, noemde hij, spottenderwijs: een blokkendoos.

In al de vier gevallen, zoowel wat betreft de grieksche en aegyptische beeldhouwwerken, als de twee moderne schilderijen, werkte zijn verbeelding zinnelijk-associatief. Zijn reageeren op de grieksche beeldhouwkunst is zinnelijk-associatief te noemen, omdat zijn aandacht zich slechts kon bepalen tot de ideale lichaamsvormen, die hij oogenblikkelijk aan de realiteit en daarin geobserveerde lichaamsvormen toetste.

Zijn reageeren op de aegyptische plastiek is zinnelijk-associatief te noemen, omdat hij de waargenomen vormen en symbolen direct met de realiteit (Nijl, zon, maan, akkerbouw enz., enz.) in verband bracht.

Zijn reageeren op het eerstgenoemde schilderij, waarop speelkaarten domineerden, is zinnelijk-associatief te noemen, omdat het optisch waargenomen voorwerp: speelkaart hem oogenblikkelijk de voorstelling van een whist-partijtje (wellicht deed hij zelf aan whisten) suggereerde.

Zijn reageeren op het exact-gebeelde kunstwerk is zinnelijk-associatief te noemen, omdat de optische waarneming zich slechts bepaalde tot het zinnelijk kunstmiddel, dat door de behandeling in rechthoekige vlakken hem de associatieve gewaarwording gaf van in de realiteit waargenomen kinderspeelgoed: blokkendoos.

Daar wij mogen aannemen, dat bij het maken der vier genoemde soorten van kunstwerken de bedoeling: zinnelijk-associatief genoeg te geven (wat, zelfs schilders, — ook de persoon uit mijn voorbeeld was schilder, — vaak verwarren met een aesthetische ontroering) niet voorzat en het de kunstenaars om de veruiterlijking van hun geestelijke (aesthetische) realiteitservaring te doen was, kunnen wij met een gerust geweten de conclusie trekken, dat de persoon uit mijn voorbeeld verstoken is van een aesthetische verstandhouding met een beeldend kunstwerk onverschillig of dit exact verschijnt of niet.

Daar nu in de meeste gevallen de verbeelding of het opnemingsvermogen van hen, die met kunst in aanraking komen, onverschillig in welken vorm, muzikalen, plastischen, literairen enz., op de boven omschreven, zinnelijk associatieve wijze reageert, kan de gevolgtrekking, dat over het algemeen in kunst, het middel voor het doel wordt aangezien en de verstandhouding van vele mensen, — blijkens de vele voorbeelden die hiervan voorhanden zijn en welke wij dagelijks opdoen, — met het kunstwerk er eene is tot het kunstmiddel en niet tot het kunstwezen, niet overdreven genoemd worden. Integendeel. Door tal van proeven ben ik tot de overtuiging gekomen, dat de bedoeling van den kunstenaar, de kunstbedoeling, het aesthetisch lokaal-accent, wordt voorbij gezien.

Waar de verstandhouding met het kunstwerk zinnelijk-associatief is, in plaats van geestelijk-

associatief, aesthetisch, spreekt het vanzelf, dat de houding van de meeste menschen ten opzichte der nieuwe, exacte beelding in schilder- en beeldhouwkunst van onzen tijd, niet die is, welke voor elk, maar in het bijzonder voor een exact kunstwerk vereischt wordt.

Had de leek, — onder leek versta ik hier: ieder wiens verbeelding ten opzichte der kunst zinnelijk-associatief werkt, — in een schilderij van Nicolas Poussin b. v. nog een zinnelijk aandeel (mensen, figuren, boomen, huizen, landschap enz.), in een exact kunstwerk heeft hij dit niet of het moet dat van het middel zijn. Zoo kan het b. v. voorkomen dat iemand bij een exact kunstwerk door de kleuropeenvolgingen zinnelijk gestreeld wordt, wat met een aesthetische verstandhouding natuurlijk niets te maken heeft.

§ 22. Wil de aesthetische verstandhouding van den beschouwer met een exact-beeldend kunstwerk tot stand komen, zoo wordt van den beschouwer een aesthetisch aandeel in het kunstwerk voorondersteld.

Dit beteekent: de beschouwer zal bij het zien, het werk in zijn gewaarwordingsbewustzijn [5] herscheppen.

Wanneer men in een schilderij van Rembrandt het licht bewondert, staat deze bewondering gelijk aan die, welke men voor de zijde of het fluweel op een schilderij van Cornelis Troost zal kunnen hebben.

Indien dit als maatstaf kon dienen voor de goede verstandhouding met eenig kunstwerk, zouden in het geval Rembrandt-Troost, De Nachtwacht en een regentenstuk van Troost essentieel dezelfde waarde hebben. Juist essentieel is hun waarde zeer ongelijk. Bij Rembrandt is het licht, de zijde enz., middel der uitdrukking (eener aesthetische gestemdheid), bij Cornelis Troost is de zijde doel der uitdrukking.

De bedoeling van den eerste was: door middel van donker en licht een andere plastiek te suggereeren dan de natuurlijke, en wel een schilderkunstige. De bedoeling van den tweede was met verf zijde te suggereeren. Wanneer iemand nu voor een schilderij van Rembrandt, door de manier waarop deze door de wederkeerige wisseling, inwerking en opheffing van het één door het ander (in dit geval van licht door donker en omgekeerd) de schilderkunstige plastiek, die Rembrandt beoogde als 't ware ziet ontstaan, zoo ziet hij de aesthetische bedoeling van den schilder. Hierdoor heeft de beschouwer deel aan het scheppings-moment en kan er van een herscheppende verbeelding in het gewaarwordingsbewustzijn van den beschouwer gesproken worden.

Dit nu is de eenige en ware manier om beeldende kunst te zien („la pureté de regard”, volgens Ernest Hello): de herscheppende. 'n Andere is er niet, noch voor de klassieke, noch voor de moderne kunst.

Bij de klassieke kunst is de aesthetische bedoeling min of meer verborgen achter bijkomstige hulpelementen. Bij de moderne kunst zien wij de aesthetische bedoeling steeds klaarder, steeds meer exact verschijnen en daar de beschouwer steeds minder door verhaaltjes of natuurassociaties van de aesthetische bedoeling wordt afgeleid, wordt van hem ook een meer herscheppende gewaarwordings-werkzaamheid geëischt. Hij moet zelf actiever ten opzichte van het kunstwerk optreden wil hij er de juiste (aesthetische) verstandhouding mede krijgen.

Om de aesthetische verstandhouding met een exact beeldend kunstwerk door middel van een voorbeeld nog nader te karakteriseeren, lijkt het mij goed deze verhandeling te besluiten met de beschrijving van mijn ontroering bij het aanschouwen eener Compositie van den modernen kunstenaar Piet Mondriaan, geëxposeerd in het Stedelijk Museum te Amsterdam in 1914.

Voorbeeld VII.

Tusschen al de schilderijen, meer of minder individueele uitdrukkingsvormen van een ondervonden gevoel bij het zien van het een of andere object, trof mij het werk van Mondriaan, als daarmede in geen enkel verband staande. De eerste diepere gewaarwording die ik van dit werk kreeg was dan ook geheel tegenovergesteld an de gewaarwordingen, emoties of ontroeringen, die ik gewend was van kunstwerken in 't algemeen te krijgen.

Om zoo duidelijk mogelijk te zijn, zou ik moeten zeggen, dat ik bij het aanschouwen der schildering van Piet Mondriaan, niets bepaalds zag. Ik kreeg een gewaarwording van volkomen evenwichtigheid, niet alleen wat betreft de deelen van het werk in kwestie, maar ook en voornamelijk wat betreft de verhouding van mijzelf met het kunstwerk.

Hoe moeilijk het ook is de uitwerking van een beeldend kunstwerk onder woorden te brengen, zal mijn eerste en diepste gewaarwording het duidelijkst tot uitdrukking komen wanneer ik zeg, dat er op dat oogenblik een opheffing van het objectieve en het subjectieve in mij plaats had. Dit gevoel werd direct gevolgd door een gewaarwording welke te omschrijven is als: het gelijktijdig gewaarworden van iets klaars, hoogs en dieps, echter buiten elk verband met de natuurlijke verhoudingen en mij brengend in een toestand van bewuste harmonie door gelijkwaardigheid, waarin alle relatieven waren opgeheven.

Het is niet onmogelijk, dat deze aesthetische aanschouwing overeenkomst heeft met een religieuze gestemdheid of ontroering, omdat in dit werk het meest innerlijke tot uitdrukking kwam, echter met dit (essentieele) verschil, dat mijn aesthetische aanschouwing, gewaarwording en ontroering, in één woord mijn verstandhouding met het kunstwerk, niets droomerigs of vaags had. Integendeel. Ze was volkomen reëel en bewust, hetgeen bewezen wordt door het feit, dat ik de aesthetische waarde van dit werk, met de dame, die ik bij mij had en uit wier woorden ik kon opmaken, dat het werk in kwestie een gelijksoortige gestemdheid had uitgeoefend, besprak in de meest nuchtere bewoordingen.

Dat mijn aanschouwing evenmin passief was, blijkt hieruit: dat ik de voortdurende wisseling en opheffing van den stand en maat der lijnen, waaruit het werk was opgebouwd, om zoo te zeggen meemaakte als een spel en ik er mij wel degelijk rekenschap van gaf hoe uit dit lijnenspel — als ik het zoo noemen mag, — deze voortdurende wisselingen en opheffingen van het één door het ander, steeds nieuwe, doch immer harmonische verhoudingen ontstonden. Elk onderdeel van het werk voegde zich samen met een ander onderdeel en hieruit groeide de beeldende gelijkwaardigheid van het geheel.

Niets sprong uit of overheerschte. Vandaar dat ik bij de eerste gewaarwording van het werk niets bepaalds zag. Er was een volkomen evenwichtige balans van aesthetische verhoudingen bereikt, die de beschouwer rechtstreeks, door niets bizonders afgeleid, kon deelachtig worden.

Utrecht—Leiden 1915—1918.

---

1. Wij zouden ook kunnen spreken van een reproduceerende en een scheppende of produceerende kunstuiting.

2. Het staat den kunstenaar natuurlijk volkomen vrij elke wetenschap (als mathematica) elke techniek (als de drukpers, machine enz.) als hulpmiddel voor die exactheid te benutten.

3. Hen, die hierin belangstellen verwijs ik naar: „Von Manet zu Picasso” Max Raphaël, Delphin Verlag, München 1913. „Modern Painting”. W. H. Wright 1917. „De nieuwe Beweging in de Schilderkunst”. Theo van Doesburg. J. Waltman Jr., Delft. 1915.

4. Bij de impressionistische methode kwam deze opheffing reeds [i]ntuïtief in toepassing. Om een harmonischen indruk te bereiken werd de eene toon door de andere opgeheven. Vandaar de uitdrukking: [t]oonverhouding[.]

5. Niet: reconstrueeren. Velen verkeeren in het naïve geloof, dat zij, indien ze in een modern beeldend kunstwerk, de realiteit, waar de kunstenaar zich op inspireerde, kunnen reconstrueeren, ze het kunstwerk als zoodanig, volkomen begrijpen.

[From the *Journal of Philosophy*, vol. 13, no. 1 (January 1919), p. 30-49.]

## **BASIC PRINCIPLES OF THE NEW PICTORIAL ART**

by

THEO VAN DOESBURG.

---

### *Introduction.*

One of the main criticisms directed at modern artists is that they address the public with words. Those who make this criticism forget, first: that there has been a shift in the relationship between the Artist and Society, particularly towards social awareness, and second: that the writing or speaking of modern artists about their own craft is a very natural result of the widespread misunderstandings among the general public regarding the new art revelations. When the works still lie beyond the awareness of their contemporaries, it is precisely they who ask the creators of these works for guidance. Because this request, whether made mockingly or seriously, was posed, the artists were indeed compelled to make writing about their craft, just as much as the craft itself, a matter of conscience. This led to the misunderstanding that modern artists are too much theorists and that they build their works based on a priori accepted theories. In reality, it is quite the opposite: the theory emerged as a necessary consequence of the artistic work.

“Every theory stands behind art. It is always only a comparison based on experience, but art is a parable based on what cannot be experienced.” (Herwarth Walden).

Thus, it was inevitable that the artists would apply the same standards to their theoretical work as they did to their art, namely, those of precision. As a result, their arguments took on a technical-philosophical character.

Although this in itself is a merit not to be underestimated, it has the drawback that the layperson finds themselves in the same position regarding these arguments as they do towards the artworks, meaning that both the artwork and the explanation of the artwork are incomprehensible to them. This causes the explanation to miss its practical purpose, namely: to make the artwork understandable and to make the viewer receptive to it.

The reason for the misunderstanding of modern visual art thus lies with both the artist-instructor and the viewer.

With the viewer, because art is one of those things with which they only engage for a few moments each day and because they assume, a priori, that art is something that should provide them with relaxation rather than requiring effort.

With the artist-instructor, because they spend only a few moments each day on anything other than art and because they assume, a priori, that it is not they who should descend to the public (which, of course, is unnecessary and even impossible when it comes to creating their work) but that the public should ascend to their level.

But how will the layperson elevate themselves to the level of the artist or what the artist creates, if the artist does not assist them in this, in other words, if the artist does not teach the layperson to see, hear, and understand what they create?

The public has its own world of thoughts and surroundings, and the artist has theirs. These differ so much from each other that it is impossible to step from the thought and surrounding world of one into that of the other.

The artist speaks from their world of thoughts and surroundings in words and thought-images that are very familiar to them, as they are part of the world in which they fit and by which they are shaped. The public, however, has a completely different world of thoughts and surroundings, and the words with which they express their concepts fully characterize their world.

It goes without saying that the perceptions of people who each have a different world of thoughts and surroundings must also necessarily differ. We will provide comparisons on this point at a more appropriate time. For now, we will focus on a single word.

For the (modern) visual artist, however, "space" is not a measurable, bounded surface but the concept of expansion expressed by moving from one thing (e.g., a line, a color) to another (e.g., the pictorial plane). This concept of expansion or space is the fundamental condition for all visual art. Hence, the visual artist will have a thorough understanding of it. Additionally, space, for them, is a certain tension that arises in the work through the tightening of forms, planes, or lines.

"Representation" to them means the precise expression of a form or color in relation to space and another form or color.

As we can see, these two interpretations of a single word differ greatly. Therefore, if there is such a significant and essential difference between the layperson and the artist concerning just one word, the layperson also lacks any foothold to climb the ladder of artistic terminology to reach an understanding of the artwork.

This issue is not limited to laypeople but even affects those who engage with visual art in one way or another.

If a misunderstanding or lack of understanding of the terminology of visual art were the only cause of misunderstanding or not understanding the visual art itself, this cause might be addressed. However, there are several other factors that complicate the matter.

Another cause lies in the fact that, since the old concepts of visual art have been overcome and are no longer valid, new, elementary concepts, or if you will, new dogmas, are necessary. These would make it easier for the layperson to renew their perspective and refine or completely restore their understanding of visual art.

Just as it is no longer customary in medicine to use Spanish fly or bloodletting, it has also become impossible in painting to adhere to a theory from Vitruvius. Vitruvius says in the sixth book of his work on architecture:



"A painting is the depiction of what is or what could be, such as a person, a building, a ship, and other objects whose defined forms serve as models for likeness."

Based on my experiences, we can almost certainly assume that this understanding still prevails among most people, both laypeople and artists. Although numerous good articles and books <sup>[1]</sup> have been written about the new visual art, it is clear that, where such a primitive understanding still exists, these writings inevitably lack the desired impact. All these treatises have a strongly individual character. This is because they arise from personal interpretations of what is new in visual art. As products of a specific thought and feeling, relative to a general belief, these writings are therefore not very effective. Instead of a personal interpretation of the various forms of expression in the new visual art, only a summary of its essence can be effective.

One of the main differences from older conceptions of art is that, according to the new conception, the artist's personality does not take center stage. The new representation of the aesthetic idea is the result of a collective awareness of style.

My daily interactions with very serious modern workers have strengthened my confidence that none of them are concerned with pushing their personality to the forefront, nor with imposing their works or ideas on others. Their sole aim is to create their work as purely as possible and to use their writings to bring about an approach to the public, thereby creating a better relationship between Artist and Society.

It goes without saying that this does not happen without great difficulties, but these difficulties are not insurmountable. However, there is a third cause that makes it impossible for the artist to directly address the public with their work or indirectly through their explanation of this work.

This third cause is public art criticism. This public art criticism consists of the very fleeting, personal impressions of a few mostly unintelligent laypeople who either have an entirely outdated or a very vague, undefined modern understanding of painting. What this criticism lacks is method. Where any method of evaluating artworks is absent, and the public benefits little from the personal impressions of Mr. A. or B., it is inevitable that the public becomes confused about the significance of contemporary visual art.

I have previously criticized this approach of discussing artworks publicly rather than explaining them, and I have called those who practice this profession "lay critics," not to offend them in any way, but to truthfully characterize their relationship to art and the public.

The reason why this type of public discussion of artworks deserves disapproval is not so much due to the fact that people have become accustomed to focusing more on the creators than on their works, but mainly because almost all of these discussions lack any elementary understanding of visual art and, therefore, any method of evaluation.

The modern artist tolerates no intermediaries. They wish to address the public directly with their work, and if the public does not understand it, it is up to the artist to provide an explanation.

The reason the public has been led astray regarding the new expressions of visual art lies largely in unskilled or lay criticism, which, through its inaccurate information about visual art, has obscured the unprejudiced viewing and experience of artworks.

I believe I may assume that there is only one way to try to correct what public art criticism has ruined through ignorance, prejudice, and condescension: namely, by bringing the general, elementary concepts of the new visual art to the public's attention.

With this goal in mind, I compiled the following chapters, which I hope will contribute to a better understanding of the precise expression of the new era.

## I. THE ESSENCE OF VISUAL ART

§ 1. *Life Expresses Itself in the Surrounding World. All living things have a conscious or unconscious experience of the world around them.*

Various philosophers and biologists (Descartes, Darwin, Kant, Von Uexküll, and others) have proven through experiments that the higher a being is on the ladder of organisms, the more conscious this experience will be; the lower it is on that ladder, the more unconscious the experience. Thus, in relation to this life experience, one speaks of instinct in lower organisms, and in higher organisms such as humans, of intellect, reason, and spirit.

Jean-Jacques Rousseau demonstrated (in Emile) that this experience undergoes a certain development and that as a child matures into a human being, the development of experience keeps pace.

Example I.

A child who has no experience of space will reach for distant objects, even the moon. However, once the child begins to experience space, for example, by walking, it will come to the realization that some objects are near while others are far away. Thus, the child will experience the "near" and the "far" of objects and thereby space in relation to itself.

§ 2. *Every Being Utilizes Its Life Experiences, Consciously or Unconsciously.*

These experiences are therefore purposeful, and the more these purposes relate to material life conditions, the more they enable the individual to react to their environment and to maintain and develop themselves (materially). Naturally, these primitive experiences are purely sensory.

Primitive humans also made practical use of these experiences. As practical life conditions are increasingly mastered, their formerly exclusively sensory attention begins to deepen.

From this deepened attention to life arises a more profound life experience: a psychological one <sup>[2]</sup>.

As soon as the individual, through numerous experiences, is able to distinguish between them, compare them, relate them, and organize them, rational consciousness begins to mix with life's attention. The experience of the surrounding world then becomes more rational, conscious, and spiritual.

§ 3. We can categorize the experience of reality from the most primitive organisms to the most intelligent individuals into three categories:

- a. The exclusively sensory (seeing, hearing, smelling, tasting, touching).
- b. The psychological.
- c. The spiritual.

These three types of experiences are not entirely separate, but where one dominates, it determines the relationship between the individual and their surrounding environment.

### Example II.

In our daily environment, we can observe that a dog primarily has a sensory experience. The dog's attention is focused on things that interest it sensorially, particularly through smell. In this case, we can speak of a sensory, materially-oriented life attention. The dog reacts to its environment based on sensory input. If you present the dog with an object that requires a different type of attention—say, a book or a painting—it will either be uninterested or only partly interested to the extent that the object has a scent. If this experience holds no practical interest for the dog, it will ignore the object. Since the dog cannot transcend its sensory experience, all objects that require a deeper level of attention fall outside its "world" and essentially do not exist for it <sup>[3]</sup>. A sausage, on the other hand, would immediately command its full attention.

#### § 4. *Life attention and life experience mutually determine each other.*

If one's life attention is outward and sensory, then the experience is also outward and sensory.

If the life attention is more inward and psychic, then the experience will be similarly inward and psychic.

If, after a sensory experience—such as encountering an object—a process occurs in the individual's soul, either after or simultaneously with the sensory perception, then this experience is not limited to the sensory alone. In this case, the sensory experience serves as a means to achieve a deeper understanding of reality.

If, as a result of the aforementioned process, a deeper experience of reality occurs such that the individual can consciously and rationally articulate this experience (see § 2), then one can speak of a spiritual experience of reality.

§ 5. If the experience of life is a spiritual one, i.e., if the experience of our surroundings does not solely consist of the sensory, but if, after the sensory experience, there occurs a process within the soul of the individual, then the reaction will be proportional to the experience. The individual will react to their environment differently from the dog mentioned in Example II, which, as demonstrated, reacts exclusively in a practical, i.e., material-purposeful manner.

From a deeper psychic and spiritual experience of reality, there may arise an active need to express the content of this experience in some real form, that is, to create.

§ 6. *In this expressive reflex movement of our active experience of reality lies the essence and the cause of all arts.*

§ 7. *The artwork* is the form of *expression* or *representation* of this spiritual, active experience of reality.

We shall refer to this spiritual-active experience, in contrast to the spiritual-passive (ethical) experience and to distinguish it, as the *aesthetic* experience.

## II. THE AESTHETIC EXPERIENCE

Art is therefore the equivalent expression of our purely aesthetic experience of reality.

From this, we can conclude that the (active) experiences of the artist have an aesthetic content and that the expression of these experiences must have a corresponding content.

§ 8. *All forms of art share a similar content. Only the forms and means of expression differ. As a result, we observe different forms of art.*

Thus, visual art is the purely visual (through space, form, and color) expression of the aesthetic experience, while music is the purely musical (through sound and silence) expression of that experience.

§ 9. *The aesthetic experience and the expression of that experience mutually determine each other.*

§ 10. *The expression of the aesthetic experience is realized through relationships.*

§ 11. *These relationships are determined by the medium of expression for each art form.*

The medium of expression for each art form consists of an active and a passive part.

Determining the relationships—according to the aesthetic vision—between the active and the passive is the primary activity of artistic expression.

§ 12. *No art form can transcend its medium of expression.*

By capturing the aesthetic experience of reality through the relationships between the active and passive elements within the boundaries of each art form's characteristic medium of expression, each art form remains pure and real. By forcing or exceeding these boundaries, it becomes impure or unreal.

For example:

- Music is limited to its medium: sound (active) and silence (passive). The composer must express their aesthetic experiences of reality through the relationships between sounds and silence.

- Painting is limited to its medium: color (active) and the pictorial surface (passive). The painter must express their aesthetic experience of reality by creating relationships between colors and the colorless surface (or space).

- Architecture is limited to its medium: mass (active) and space (passive). The architect must express their aesthetic (and practical) experiences by establishing relationships between masses and space <sup>[4]</sup>.

- Sculpture is limited to its medium: volume (active) and space (passive). The sculptor must express their aesthetic experiences by forming relationships between volumes within space.

Other forms, such as poetry, literature, dance, and theater, also serve as ways of expressing our aesthetic experiences of reality.

Example III.

From what is described in § 3, we can conclude that not all people experience the same things in the same way. Suppose a cow is the object of experience. The farmer will view the cow in terms of livestock and dairy production. His attention will focus on all the characteristics of the animal related to its suitability for farming and dairy production. If the farmer describes the cow as "beautiful," this "beauty" relates to the animal's care, health, milk yield, size, etc.

The veterinarian, on the other hand, will focus on different characteristics, particularly those related to the animal's health. The veterinarian perceives the cow according to his profession: veterinary medicine. If he praises the cow as "beautiful," it primarily means healthy, strong, well-built, etc.

The cattle dealer will focus on aspects that assure him of the cow's value as a trade product. He experiences the animal according to the livestock trade. If he calls the cow "beautiful," it means profitable or suitable for trade.

The butcher sees the cow as so many pounds of meat, so many pounds of fat, so many kilos of bones.

Each of them, therefore, sees the cow in a special way related to their field of expertise, and the reality concerning the cow is determined individually by each person's personal experience <sup>[5]</sup>.

The painter perceives few of the aforementioned characteristics. However, he too has an experience of the object, but this experience concerns entirely different properties, more general than those observed by the cattle dealer, butcher, etc. General, because he observes the same characteristics in other objects, though in completely different proportions.

The visual artist, for example, sees the relationship of the cow to the space around it, the play of light on its back and flanks. He experiences the hollows and bulges as plasticity. The part of the body between the front and hind legs is not primarily seen as the belly or chest, but as tension. The ground on which the animal stands is seen as a flat surface. He does not see things separately because no specific characteristics of the object interest him. The artist experiences the animal in an organic connection with its surroundings. If the animal begins to move, the experience, as it were, expands. A certain continuity and repetition of irregular movements arise. The artist experiences this as rhythm. In the space where the animal is seen, the body—which in the artist's experience no longer needs to exist as a body according to nature—seems to multiply through these movements. Not in a physical way, not three-dimensionally, not sensually, but in an abstract way, in the artist's visual imagination.

This, then, is an aesthetic perspective. The aesthetic perspective is one according to the laws of visual art: balance through proportion, color, and spatial relationships, etc. We can call these the aesthetic accents, which each artist allows to dominate more or less in their work, depending on how much they are concerned with visual art and nothing else. (See the chapter: "*Expression and Means of Expression of the Aesthetic Experience*").

§ 13. *In the aesthetic experience, the object of experience, depending on the intensity of that experience, ceases to exist as nature.*

In other words, the cow (from our example) as a mammal, as a food product, as a trade commodity—in short, the cow as an animal—becomes, for the visual artist, a complex of visual (aesthetic) accents such as color and form relationships, contrasts, tensions, etc. The fact that the entire environment—the ground, the air, the space—also belongs to this composition marks a difference from the perspective of the veterinarian or any other person whose attention is limited to the cow and, moreover, to certain specific features of the animal. For them, the ground or objects surrounding the cow would not be connected—at least not in any organic way—to the cow. For the artist, they would: his perspective makes everything equal in importance because his experiences are inherently synthetic.

§ 14. *In the aesthetic experience, individuality and difference become organically equal.*

This means that things which are naturally different—for example, in our case, the cow and the ground on which it stands—become equal in their aesthetic nature.

§ 15. *The aesthetic experience is one of the whole being.*

In the aesthetic experience, sensory perception—visual in the case of visual art—is the means to the experience itself. The senses provide the immediate contact with reality. Afterward, a process takes place within the soul of the artist. The captured image is processed, transformed, to then appear in the mind in a different way than according to nature, namely according to art. From sensory perception to the aesthetic experience, there is, therefore, a certain internal cultivation of the object of perception. The natural object of perception is reconstructed into accents that indeed depict that object.

Thus, the artist aesthetically experiences reality, and since this experience involves his whole being, we can say that the artist aesthetically re-experiences reality.

The aesthetic experience naturally presupposes sensory and psychic experience (see § 3. a. and b.).

Sensory and psychic experience do not presuppose the spiritual experience of reality.

In an exclusively aesthetic experience, the artist will, in expressing it, allow only the aesthetic accents <sup>[6]</sup> to dominate.

As soon as another element intrudes into the aesthetic experience (e.g., feelings of pleasure or displeasure, feelings of pity or hatred towards the object of experience), the aesthetic experience is weakened, sometimes even destroyed. As a result, the aesthetic accents recede into the background, the experience becomes of a different quality, and the artwork takes on a meaning other than an aesthetic one. (We will return to this in the chapter: "The Relationship with the Artwork").

§ 16. *The aesthetic value of a work of art depends on the degree to which the aesthetic accents are present in the work.*

If the aesthetic accents are weak, vague, or entirely absent, or if they are overshadowed by other accents, the artistic significance of the work diminishes.

On the other hand, if the aesthetic accents—such as balanced relationships between elements, for example, between color and space, form and color, etc.—are present on their own and these aesthetic accents are arranged into a visual whole, bound by nothing other than the medium of the art form, then we can speak of an exact visual artwork

### III. THE MIXED AESTHETIC EXPERIENCE.

All artists have allowed aesthetic accents to dominate their works to varying degrees. This variation depends on the purity of the aesthetic experience and the artist's ability (technical skill) to group these accents into an aesthetic (visual) unity.

If an artist, in their aesthetic experience of an object, is distracted by something else related to that object, the aesthetic accents become vague and recede into the background. Consequently, the artist will never achieve a clear expression of the aesthetic idea. In such a case, which is very common in pre-exact painting <sup>[7]</sup>, we should speak of a mixed aesthetic experience.

#### Example IV.

When a painter encounters a man in rags and, out of empathy for the man's impoverished condition, is moved human-to-human, it may happen that the painter conveys this emotion of poverty in painted form, yet bound to the appearance of the man in rags.

Viewed and depicted in this way, a typical image of poverty may emerge, which, however, may have little or nothing to do with aesthetic-visual art. Little if the aesthetic accents in the work barely appear, and nothing if the aesthetic accents are overshadowed by other elements such as ethical, emotional, or social factors. Even if the aesthetic accents are strong but still tied to the man's impoverished condition, a mixed depiction will emerge from this mixed experience, which lies somewhere between nature and art.

In such a case, one might say that the aesthetic accents appear vaguely.

The painter has told us something about the poverty of a man using painterly means. The same emotion could also have been evoked using other means—such as words.

When, on the other hand, the artist's relationship to the object of observation is more or predominantly aesthetic, feelings of pleasure or displeasure, relative or individual-human concerns, will give way to more general aesthetic accents (see Example III). The artist will allow not the emotional but the aesthetic accents to dominate the work <sup>[8]</sup>. These aesthetic accents, which the visual arts are solely concerned with organizing into a unity, will be exaggerated in the figure of the man in rags (from our example).

This exaggeration occurs through the stronger determination of spatial and color values. Not by empathizing with the condition in which the object of observation finds itself, but rather through the opposite, by abstracting from all particularities of the object, the artist will reveal more general, cosmic relationships and values such as balance, position, measure of volumes and space, etc., which were obscured or concealed by the particularity of the case.

Here, the depiction of reality ceases, and the aesthetic representation of a deeper reality, namely the cosmic reality, begins.

This is how all artworks that have been significant for the development of visual art, in which the artistic accents dominate all others, have come into being.

If the artist wishes to go further, if he wishes to embrace the aesthetic consequence and create the aesthetic idea using exclusively aesthetic means, he must find a new, purely aesthetic form for the object of observation. To find a new, purely aesthetic form, he must reconstruct his object of observation. He will deconstruct the object of observation to its most elemental, spatial appearance, stripped of all particularity, simplified, and synthesized into cosmic relationships.

In this way, the artist depicts the aesthetic accents themselves, using proportionate means: in painting, color and the flat image space; in sculpture, volumes and three-dimensional space.

Now, the aesthetic accents emerge clearly, that is, stripped of all associations, and are grouped in the artwork into a unity that expresses the aesthetic idea <sup>[9]</sup>.

Here, representation ends, and exact depiction with exact (artistic) means begins. (See the chapter: "Expression and Means of Expression of the Aesthetic Experience").

In this visual synthesis, the artist also expresses reality, but in a different way, namely entirely

according to art, and a deeper reality than that expressed by the particular condition in which the object of observation finds itself.

The artist, in his depiction, gives a new form to reality, an aesthetic form.

It is to this height that visual art has developed in our time.

*(To be continued.)*

- 
1. The works published in Germany, France, Italy, and America about the new visual arts already constitute a considerable body of literature on this subject.
  2. One of the products of this psychic life experience was religion.
  3. From this, one could deduce that no positive reality exists, but that each individual recognizes as reality the relationship in which they stand to life [their environment] through their capacity for experience.
  4. This separation of the artistic medium into a passive and an active element is made solely to determine as precisely as possible the essential values of the means of expression. Naturally, in the artwork, this duality can be resolved. Through creative activity, one can transform one into the other; that is, the passive element — for example, the pictorial plane in painting — can become active and thus equivalent to the active element: color. This will be further explained.
  5. According to a certain philosophical insight, one could conclude from this that the sum of these different experiences would yield complete reality. However, this lies beyond the capacity for experience, even for the artist, and since our purpose in this article is solely to explore aesthetic reality, we will not concern ourselves with the philosophical aspect of the subject.
  6. To the question of how the artist arrives at these aesthetic accents, one can answer: through an interaction between subject (the artist's mind) and object (reality).
  7. Pre-exact: all painting up to the 20th century.
  8. Several works by Van Gogh can serve as examples of this.
  9. In this grouping, spiritual intuition is naturally presupposed if the artist is to avoid falling into mere barren abstraction. However, this spiritual creative intuition is always controlled by rational consciousness.



[From the *Journal of Philosophy*, vol. 13, no. 2 (April 1919), pp. 169-188.]

## **BASIC PRINCIPLES OF THE NEW PICTORIAL ART**

by

THEO VAN DOESBURG

---

*(Conclusion.)*

### **IV. EXPRESSION AND MEANS OF EXPRESSION OF THE AESTHETIC EXPERIENCE**

When we carefully observe old artworks, we will notice that even in the most primitive drawings, two primary modes of expression are present. These modes of expression pertain to the different forms in which reality appears. This difference in appearance consists of one mode of expression that adheres strictly to the externally observed objects or phenomena, and another, more profound mode of expression where externally observed objects serve only to suggest a thought or feeling. In the first case, the object appears as the ultimate goal of the expression, while in the second case, it serves merely as a means. Therefore, we can conveniently refer to the first mode of expression as material-expressive and the second as idea-expressive.

In times characterized by a materialistic worldview, art was material-expressive, limiting itself to the imitation of the material aspect of objects. In times of a more profound worldview, natural forms were used in art merely as a means to express an idea or feeling (see Chapter I, §§ 3–5).

Material-expressive art confines itself exclusively to physical forms, suggesting the material beauty thereof. Idea-expressive art also uses these forms but indeed utilizes them as vessels in which thoughts or emotions are contained, in order to suggest a more internal beauty through those forms.

It hardly needs further explanation that this latter mode of expression, as art—apart from the question of whether the materially-expressive form can be considered art—deserves preference when it is assumed that the purpose of art goes beyond being a mere imitation in appearance of what exists in substantial form.

In its continuous development, visual art has increasingly strived to transcend the mere reflection of observed objects or forms of appearance.

Art has sought to achieve its purpose in many ways, often without artists being aware that the true purpose of art lies within itself.

Art is an end in itself. Visual art is meant to express, nothing more. By embracing this concept—expressing—and then asking ourselves what art is meant to express, we will, if we remain impartial, arrive at a completely logical solution to the question.

*Images* give direct expression to something. This "something" concerns what has always been, is, and will be central to all art: the *aesthetic experience of reality* (see Chapter I § 6).

The content of art can and must be solely of an aesthetic nature. The form in which it expresses its content will relate to that content as body to soul.

Therefore, as soon as art deviates from its purpose, no longer expressing but instead depicting, i.e., expressing indirectly rather than directly, it becomes impure and loses its independent power.

Since every artwork is preceded by an inner or outer experience of reality—depending on the consciousness of life—(see Chapter I, § 3), the two modes of expression mentioned above correspond to these two types of experience. In material-expressive art, perception is confined to the object; in idea-expressive art, perception transcends this boundary. This depends on the superficial (natural) or more profound (spiritual) worldview of a people.

For example, we see idea-expressive art dominating among the Egyptians. Forms and colors align with their inward-looking consciousness, becoming more essential and profound. Illusory values and details are suppressed. Tension arises in the contours, and clarity in the colors.

The proportions of fundamental forms replace the whimsical, individual natural forms.

In contrast, we see material-expressive art dominating among the Greeks. Natural forms replace cosmic fundamental forms. This stems from their life-consciousness, which was closely tied to natural forms. They wanted to see their gods in physical form, and in the most ideal shapes. Symbolic deformations, as seen among the Egyptians, are almost absent in Greek art.

Greek art, therefore, will be admired by a like-minded people. This is evidenced by the Renaissance and every culture that rests on physical-material foundations.

In contrast, a new idea emerges in the Middle Ages. Although it was not an aesthetic idea but a religious one, it still influenced the form of artistic expression: forms and colors became more rigid and profound. The physical was limited—though for reasons other than aesthetic ones. Contours became angular and rigid, and colors gained more definition.

The religious concept is indeed another form of the idea of creation. In the Christian religion, this concept is symbolized by Christ and Judas (thesis and antithesis) as fundamental values. While classical art expressed the idea of creation secondarily through religious symbols, the development of art shows us that the purpose of art is to express this idea directly.

Once we have accepted, on historical and genetic grounds, that the goal of art is to express the idea of creation through the artistic medium and nothing else, we must be careful not to consider all works that express an idea as art.

This is where the great danger lies in adopting an incorrect perspective on art "an und für sich" (in and of itself). Although it may be assumed that a painting or sculpture preceded by an idea is closer to the realm of creative art, we must recognize that all works that do not take the idea of art as their starting point are not yet part of the visual arts. Even if the idea expressed in the work evokes an emotion in us, this does not necessarily mean that the work in question has any connection to art. Reducing visual art—its essence and appearance—to the definition that anything made with the intention of evoking an emotion is art leads to the most absurd consequences, not least of which are arbitrariness (Baroque) and dilettantism.

When we are moved by a work, it depends on the nature of the emotion whether the work is truly

aesthetic. The same applies to the idea expressed in the work. This idea can be of a completely different nature than aesthetic and can move us without the work having anything to do with art in the most precise sense.

Empirical evidence has shown me that most people, whether they pride themselves on understanding or producing art, or are complete laypeople, remain unmoved by true works of art, while a multitude of works (through associative representations, etc.) do move them.

In Example IV of Chapter III, we have examined the causes of this. They lie in the type of experience the artist has in relation to their object of observation. Summarizing the various thoughts we have developed on this, we can say that for the artist, only the aesthetic accents are of importance, and that their work is of an aesthetic nature if they allow these to dominate exclusively in their work.

If we have further defined the aesthetic concept as the idea of creation itself, it will be easy for us to see its expression as the essence of all art.

The aesthetic experience is a creative, active one, as opposed to the non-creative, passive one exemplified by the beggar in our example.

*§ 17. Only the active, creative experience can result in a true work of art, in the most precise sense of the term; the passive experience never can.*

*§ 18. The passive experience can only result in a reproduction, a duplication of the object of experience.*

Between these two extremes of experience lie all possible gradations from art to non-art. The entire development of visual art toward the absolute depiction of the aesthetic experience of reality is encapsulated within these two possibilities of experience.

From the active, creative experience, the artwork arises as a reaction (see Chapter I § 4). With a strong creative experience, the artist will also react strongly. To express that experience, the artist will reach for the means of expression that truly realize their experience.

This means of expression will naturally be the characteristic medium of each type of art.

By duplicating the object that triggered the experience and imprinting their emotional state on this duplicate, the artist's form of expression will always remain somewhat below the direct expression of their experience. Their form of expression remains secondary, vague, and indeterminate.

It is not a direct realization, not an exact form of expression of the creative idea, but merely a surrogate.

*§ 19. An artist can produce a direct realization, an exact form of expression, only with and through their medium.*

The medium (of any art form) is the material of the aesthetic idea (see Chapter II § 12).

Since art—whether visual art, music, or particularly painting—aims to express the creative idea in its unique way and with its unique means, it naturally follows that the creative idea or the aesthetic moment, concepts we have tentatively described with terms like: balanced proportion, contrast and resolution of position (e.g., horizontal by vertical), of size (e.g., large by small), and of proportion (e.g., broad by narrow), etc., cannot be fully defined. It is precisely the artist's task to depict all the accents of the aesthetic idea. It is the essential value of the artistic work that these accents appear

visibly, audibly, or tangibly, and thus concretely before us. Therefore, we call the artwork in which the aesthetic idea is directly expressed, i.e., through the medium of the art form (e.g., sounds, colors, planes, masses, etc.), exact and real.

We call it exact in contrast to the artwork that tried to express this idea with more or less vague means (e.g., some symbol, some representation with associated emotions and thoughts, a mood, a tendency, etc.).

We call it real in contrast to the artwork in which the means of representation do not clearly contribute, causing the work to appear as an illusion of something other than a whole built from those means (e.g., mixing paints to give the illusion of stone, wood, silk [texture depiction], or introducing apparent depth in a flat surface; giving a painting the illusion of sculpture or architecture, etc.). These auxiliary means should not realize the artist's aesthetic experience, but the medium itself: the colors, the marble, the stone, etc. If the artist must resort to such auxiliary means, we can be sure that what truly belongs to the essence of the artwork—the realization of the creative idea—is blurred.

The development process of visual art as a whole is fundamentally a continuous approach—not regularly, but by leaps and bounds—towards an exact and yet real expression of the creative idea. In order to find a concrete form for this expression, the medium of each art form increasingly came to the forefront in that development. Thus, we see sculptures where the raw material is preserved on one side, while on another side, the image seems to grow out of the material. This was especially true in the impressionist method. In impressionist painting as well, the medium became more prominent. In the impressionist, and especially in the neo-impressionist method (working with bright-colored paint dots), the material, the medium, became more a part of the painting's organism, unlike the realistic method (carefully depicting objects: their shape, color, and nature) where the medium forms no essential, but only an apparent part of the pictorial organism.

For example, in the late works of Frans Hals and Rembrandt—especially in their later years when they experienced the outward appearance of things less passively, but more creatively and no longer clung anxiously to the subject—the material became a more significant, essential component of the artwork.

It is therefore obvious that we can see in the artwork whether the creator had a creative, active, or a passive experience of their subject. In the first case, the creative idea appears despite the limitations of full, independent expression: the individuality of the separate object. In the second case, the object, the experience's subject, appears as a duplicate of the natural object.

A true artist, on the other hand, views nature creatively, and the result of this is that through the special means of art, they recreate nature not arbitrarily but according to logical laws. To do this, they use colors, wood, marble, or any other material as a means of expression, and their ability to master these means determines whether they indeed produce an aesthetic, a new product.

*§ 20. If the aesthetic emotion of the creative idea appears despite the limitations to full expression—thus appearing in and with the object of experience—then this object serves as an auxiliary. In this case, the mode of expression is not exact.*

*§ 21. If the aesthetic emotion is expressed directly through the medium of the art form, then the mode of expression is exact* <sup>[2]</sup>.

Example V.

When we carefully examine old paintings, for instance, those by Nicolas Poussin, it becomes evident that the people depicted in them have adopted poses we do not see in everyday life.

However, the physical aspects are well rendered. The landscape is also clearly depicted. The leaves

on the trees, the grass on the ground, the hills, the sky—everything is faithful to nature. Yet, the painter did not intend this as such. The poses these people have, the positions they are placed in, the relationships they hold to one another, and the proportion in which an entire group of people stands in relation to the space around and between them, are far from the natural randomness. There is a certain emphasis on these poses and proportions. Everything speaks of deliberation. Everything is governed by a certain law. Even the lighting, which is equally strong everywhere, is entirely different from natural lighting.

Such a painting is, therefore, according to nature and yet not. How does this come about? It happens because everything is composed according to a general aesthetic plan rather than a natural one. The painter was more concerned with his aesthetic intention than with nature. Instead of allowing the random diversity of nature to dominate, he sought to express a general idea through a logical arrangement of the figures and elements of his subject. Therefore, he seemingly neglects the laws of nature for those of the aesthetic idea. He uses natural forms merely as a means to achieve his aesthetic goal.

This goal is to create a harmonious whole in which, through constant variation and resolution of position, place, size, and movement of figures and objects, a balanced total relationship, an aesthetic balance, is achieved.

This aesthetic balance is indeed achieved to a certain extent. To a certain extent, because the aesthetic intention is not directly evident through the artistic medium but indirectly, hidden behind the natural forms. Neither color nor form appears as color and form in themselves, but as the illusion of something else, e.g., leaves, glass, body parts, silk, stone, etc.

Such an artwork is the expression of the aesthetic idea using naturalistic means. It is an aesthetic-naturalistic artwork.

It departs from (external) nature insofar as it is aesthetic (more internal); it departs from the aesthetic idea insofar as it is naturalistic. In a sense, it is dual-natured, thus not exactly representational.

Since the visual artist's only goal is to give form to their aesthetic experience of reality, or if you prefer, their creative experience of the inner reality, to represent it, they can leave everything else—telling stories, fairy tales, etc.—to poets and writers. Therefore, the development and independent evolution of visual art lies exclusively in refining the medium with which they must do this. Arms, legs, trees, and landscapes are not artistic means. Artistic means are colors, forms, lines, and planes.

Indeed, we see in the entire development of visual art that this medium increasingly becomes more exact to allow for a purely representational form of expression for the aesthetic experience. When the medium of representation was mastered—in painting, sculpture, and partly also in architecture—everything not directly related to the process of expression was naturally pushed to the background.

It is unnecessary to enumerate all developmental phases and their significance for an exact artistic expression <sup>[3]</sup>. All these various movements, whether named or unnamed, can be summarized as the conquest of an exact form of expression for the aesthetic experience of reality.

\*  
\*   \*

The essence of the creative idea (aesthetic idea) can be summarized in the concept of *sublation*.

Sublation of one thing by another.

This sublation of one thing by another is expressed both in nature and in art. In nature, it is more or less hidden behind the randomness of individual cases; in art (at least in exact-representational art), it is clear and stands on its own.

Even if we cannot perceive the perfect harmony, the perfect balance of the Universe, every local particularity (object) is subject to the laws that establish this harmony and balance. It is the artist who has the ability to uncover this hidden harmony, this universal balance, in things and give it form.

Thus, the (most exact) artwork is a likeness of the Universe.

In Example V, we observed how aesthetic balance in old art was achieved through the continuous sublation of one body posture by another, one dimension by another, and so on—essentially, through sublation using means derived from nature. The great merit of exact-representational art, however, is that the aesthetic balance is achieved purely through the artistic medium itself, and nothing else.

In exact-representational art, the creative idea is directly and realistically expressed through the reciprocal sublation of the means of expression: of position (e.g., a horizontal by a vertical), dimension (e.g., large by less large), proportion (wide by narrow) of one plane by another adjacent or related plane, etc. Alternatively, through the sublation of one color by another <sup>[4]</sup> (e.g., yellow by blue; white by black), one group of colors by another group, and the color plane by the space and vice versa.

In this way—the "way of art" according to Piet Mondrian in "The New Plastic in Painting," *De Stijl*, No. 3—by achieving a harmonious total relationship, an aesthetic balance, through the continuous and reciprocal sublation of position, dimension, proportion, and color, the visual artist's goal is indeed reached in the most exact manner: to create a visual harmony and to convey truth in the manner of beauty. The artist no longer allows the aesthetic idea to appear through intermediary means, such as symbols, landscapes, stories, etc., but directly gives form to the aesthetic idea using the designated artistic medium. The artwork becomes an autonomous, aesthetically living, visual organism in which everything balances against everything else.

## V. THE RELATIONSHIP WITH THE ARTWORK

Art is expression.

Expression of our aesthetic experience of reality.

Visual art is the visual expression of that experience using visual means. Musical art is the musical expression using musical means.

There are people who possess the ability to understand this expression directly, without any prior preparation. Others require intellectual preparation, a certain development. They are not content with an unconscious or subconscious understanding; they seek a conscious relationship with the artwork. To achieve this relationship, which must naturally be a consciously aesthetic one according to the nature of my argument, one should begin by revising their concept of visual art based on the

foundations developed in the previous chapters.

One must recognize in exact-representational art the ability to express the aesthetic experience of reality using no other means than the specific means of the art form—such as, in painting, color, form, and the relationship between these elements within the picture plane. If one doubts this ability, they should turn instead to secondary-representational art, where the aesthetic idea is expressed in an indeterminate manner through associative means.

However, if one does not doubt this ability, they will have to view exact-representational art on historical-aesthetic grounds as the logical consequence of traditional visual art, where the artist, instead of using exclusively visual means, also employed other means—literary, symbolic, religious, or sensually associative—to give their work an aesthetic accent.

Just as creating relates to copying, speaking to repeating, singing to imitating, so does exact-representational art relate to the non-exact, associative art.

If the viewer's relationship with a classical artwork was not an aesthetic one but rather one rooted in, say, purely religious or sensually associative terms, it stands to reason that they will have a similar relationship with an exact artwork. My experiments have shown me that this is indeed the case.

#### Example VI.

While walking through a museum of Greek and Egyptian sculptures with someone, I noticed that my companion was exclusively in awe of the Greek sculptures, while the Egyptian sculptures left him more or less indifferent. For the former, he could not praise enough "the beautiful body forms that spoke to him of healthy vitality."

He admired the assembly and harmony of body parts more than the (aesthetic) assembly and harmony of the large planes and volumes of the Egyptian sculptures. In these works, he admired the details more. He viewed them as symbolic writing, which he tried to decipher in a graphological manner. From the reliefs, he tried to deduce the life habits of the people.

Later, when I showed him two modern paintings, one of which included some playing cards painted quite plainly into the composition, he called this painting a "whist party." The other painting, in which the composition was entirely worked out artistically in rectangular planes and thus removed any association with the likelihood of objects, he mockingly referred to as "a box of blocks."

In all four cases, whether concerning the Greek and Egyptian sculptures or the two modern paintings, my companion's imagination functioned in a sensually-associative manner. His response to Greek sculpture can be termed sensually-associative because his attention was solely focused on the ideal body forms, which he immediately compared to real-life, observed body forms.

His reaction to Egyptian sculpture was also sensually-associative because he directly linked the observed forms and symbols with reality (Nile, sun, moon, agriculture, etc.).

His response to the first painting, where playing cards dominated the composition, was sensually-associative as well because the visually observed object—a playing card—immediately suggested to him the notion of a whist party (perhaps because he himself played whist).

His reaction to the exact-representational artwork was sensually-associative because the optical perception was limited to the physical artistic medium. The treatment of the medium in rectangular planes gave him the associative perception of a child's toy in reality—a set of building blocks.

Given that the creation of the four types of artworks mentioned likely did not aim to provide sensually-associative satisfaction (something that even painters often confuse with an aesthetic experience—the person in my example was a painter), we can conclude that the person in my example *lacks an aesthetic relationship with a visual artwork, regardless of whether it appears exact or not*.

Since, in most cases, the imagination or receptive capacity of those who come into contact with art—regardless of the form, whether musical, sculptural, literary, etc.—responds in the sensually-associative manner described above, the conclusion that art is generally mistaken for its medium, and that the relationship many people have with the artwork is with the artistic medium rather than with the essence of the art, cannot be considered an exaggeration. On the contrary, through numerous experiments, I have become convinced that the intention of the artist—the artistic purpose, the aesthetic local accent—is often overlooked.

Where the relationship with the artwork is sensually-associative instead of spiritually associative or aesthetic, it naturally follows that the attitude of most people toward the new, exact representation in contemporary painting and sculpture is not what is required, particularly for an exact artwork.

Whereas the layperson—by which I mean anyone whose imagination operates in a sensually-associative manner in relation to art—might still find some sensual engagement in a painting by Nicolas Poussin (figures, trees, houses, landscapes, etc.), they do not find this in an exact artwork, unless it pertains to the medium itself. For example, it may happen that someone is sensually pleased by the sequence of colors in an exact artwork, which, of course, has nothing to do with an aesthetic relationship.

§ 22. *To establish an aesthetic understanding between the viewer and an exact-visual artwork, an aesthetic engagement on the part of the viewer is presupposed.*

This means that the viewer, upon seeing the work, must recreate it within their perceptual consciousness <sup>[5]</sup>.

When one admires the light in a painting by Rembrandt, this admiration is comparable to the admiration one might have for the silk or velvet in a painting by Cornelis Troost.

If this could serve as a standard for a proper understanding of any artwork, then in the case of Rembrandt-Troost, *The Night Watch* and a regents' portrait by Troost would essentially have the same value. However, their essential value is very different. In Rembrandt's work, light, silk, etc., are means of expression (of an aesthetic mood), while in Cornelis Troost's work, silk is the goal of the expression.

The intention of the former was to suggest a different plasticity through light and shadow than the natural one, namely a painterly one. The intention of the latter was to suggest silk with paint. Now, when someone looks at a painting by Rembrandt and, through the way he creates painterly plasticity—by the mutual alternation, interaction, and cancellation of one element by the other (in this case, light by shadow and vice versa)—sees the aesthetic intention of the painter, that person shares in the moment of creation, and it can be said that the viewer's imagination recreates the work in their perceptual consciousness.

This is the only true way to see visual art ("la pureté de regard," according to Ernest Hello): the recreative way. There is no other, neither for classical nor for modern art.

In classical art, the aesthetic intention is more or less hidden behind incidental auxiliary elements.



In modern art, we see the aesthetic intention more clearly, more exactly, and since the viewer is less distracted by stories or natural associations from the aesthetic intention, a more recreative perceptual activity is demanded of them. The viewer must engage more actively with the artwork if they are to establish the proper (aesthetic) understanding with it.

To further characterize the aesthetic understanding of an exact-visual artwork through an example, I think it is appropriate to conclude this treatise with a description of my own experience when viewing a composition by the modern artist Piet Mondriaan, exhibited at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1914.

#### Example VII:

Among all the paintings, more or less individual expressions of an experienced feeling when viewing some object or another, Mondriaan's work struck me as being in no way connected to these. The first deeper sensation I received from this work was entirely opposite to the sensations, emotions, or feelings I was accustomed to receiving from artworks in general.

To be as clear as possible, I must say that when viewing Piet Mondriaan's painting, I saw nothing in particular. I experienced a sensation of complete equilibrium, not only regarding the parts of the work in question but also and primarily concerning the relationship between myself and the artwork.

As difficult as it is to put the effect of a *visual* artwork into words, my first and deepest sensation is most clearly expressed when I say that, at that moment, there was a dissolution of the objective and the subjective within me. This feeling was immediately followed by a sensation that can be described as: the simultaneous perception of something clear, elevated, and profound, yet entirely unrelated to natural relationships and bringing me into a state of conscious harmony through equality, where all relative distinctions were abolished.

It is not impossible that this aesthetic contemplation bears some resemblance to a religious mood or emotion, because in this work the innermost essence was expressed; however, with this essential difference: my aesthetic contemplation, sensation, and emotion—in a word, my understanding of the artwork—had nothing dreamy or vague about it. On the contrary, it was completely real and conscious, as evidenced by the fact that I discussed the aesthetic value of this work in the most sober terms with the lady accompanying me, whose words indicated that the work in question had exerted a similar mood on her.

The fact that my contemplation was not passive is shown by this: that I actively engaged with the constant variations and cancellations of the position and measure of the lines from which the work was constructed, experiencing them as a game, and I was very much aware of how, from this play of lines—if I may call it that—these constant variations and cancellations of one element by another continually produced new yet always harmonious relationships. Every part of the work joined with another part, and from this emerged the visual equality of the whole.

Nothing stood out or dominated. Hence, at first glance, I saw nothing specific in the work. A completely balanced harmony of aesthetic proportions had been achieved, which the viewer could directly experience, undistracted by anything particular.

Utrecht-Leiden, 1915-1918.

- 
1. We could also speak of a reproducing and a creating or producing artistic expression.
  2. The artist is, of course, completely free to use any science (such as mathematics) or any technique (such as the printing press, machinery, etc.) as a tool for that exactness.
  3. Those interested in this can refer to: “Von Manet zu Picasso” by Max Raphaël, Delphin Verlag, Munich 1913; “Modern Painting” by W. H. Wright 1917; “De nieuwe Beweging in de Schilderkunst” by Theo van Doesburg, J. Waltman Jr., Delft, 1915.
  4. In the impressionistic method, this cancellation was already intuitively applied. To achieve a harmonious impression, one tone was canceled by another. Hence the term: tone relationship.
  5. Not: reconstruct. Many hold the naive belief that if they can reconstruct the reality that inspired the artist in a modern visual artwork, they fully understand the artwork as such.